AP

# PAPELES DE SON ARMADANS

AÑO V TOMO XVIII. NÚM. LIV

*Revista mensual dirigida por Camilo José Cela*

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
DEC -
PERIODICAL READING ROOM

*Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar.*

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

JUAN JOSÉ LÓPEZ IBOR: *Europa como forma de vida.*

ALBERTO MARTÍNEZ ADELL: *Teatro y poesía.*

EL HONDERO

JAIME FERRÁN: *Setiembre.* LEOPOLDO DE LUIS: *Dos cartas.*

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

MANUEL BLANCO GONZÁLEZ: *La lucha con el toro.* H. A. MURENA: *La sierra.*

• •

TRIBUNAL DEL VIENTO. LA ATALAYA Y EL MAPA

•

Índice del tomo XVIII.

Madrid - Palma de Mallorca
Setiembre, MCMLX

# PAPELES DE SON ARMADANS

**REVISTA MENSUAL**

**Director:**
*Camilo José Cela*

**Subdirector:**
*José María Llompart*

**Secretario:**
*Jorge C. Trulock*

**Gerente:**
*Fernando Sánchez-Monge*

**Administrador:**
*Miguel Nicolau*

**Redacción y Administración:**
**José Villalonga, 87**
**Palma de Mallorca**


---

**ÍNDICE DEL PRESENTE NÚMERO:**


| | Págs. |
|---|---|
| *Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar* . . . . | 211 |
| Juan José López Ibor: *Europa como forma de vida* . . . | 239 |
| Alberto Martínez Adell: *Teatro y poesía* . . . . . | 262 |
| Jaime Ferrán: *Setiembre* . . | 279 |
| Leopoldo de Luis: *Dos cartas*. | 280 |
| Manuel Blanco González: *La lucha con el toro*. . . . | 289 |
| H. A. Murena: *La sierra* . . | 301 |
| *Tribunal del viento* . . . | 311 |
| *La atalaya y el mapa* . . | XXXIII |
| *Índice del tomo XVIII* . . | XLIII |


**Xilografías de la colección Carreras, de Gerona**

---


**DISTRIBUCIÓN EXCLUSIVA PARA LIBRERÍAS:**

**Cataluña:** ***Distribuciones Ánfora Barbará, 13. Barcelona.***

**Resto de España:** ***Editorial Gredos Benito Gutiérrez, 26. Madrid.***

# LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *LIV*

**Madrid - Palma de Mallorca**

**Setiembre, MCMLX**

*Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado, fabricado a mano por la casa Munné (Capellades), numerados y con el nombre del suscriptor impreso.*

Depósito Legal. P. M. 7.-1958.

Imprenta Mossèn Alcover. - Calatrava, 68. - Palma de Mallorca

PAPELES DE SON ARMADANS

AÑO V TOMO XVIII. NÚM. LIV

*Revista mensual dirigida por Camilo José Cela*

# *Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar**

*Todo llega.*
WILLIAM BLAKE

HA SONADO EN MI RELOJ LA HORA DE BRINDAR AL CURIOSO lector la Obra Completa, ese panteón solemne que hasta hace poco se reservaba, como las estatuas, tan sólo a los muertos: aquellos para quienes el sonar de las horas ya ni cuenta. En *El relojero muerto* —una página que no he escrito— se narra cómo Nicolás Calera y López-Aragüés, relojero vallisoletano, se volvió loco a fuerza de pensar que también podría medirse el tiempo mirando, con mucho cuidado, para el muerto que se pudre y el tropel de la gusanería que, gimnásticamente, lo devora. El pobre Nicolás Calera, aquel pequeño Isaac Peral, se fue para el otro

* Prólogo a la *Obra Completa* de C. J. C. que prepara la editorial Destino, de Barcelona.

mundo antes de perfeccionar el reloj de muerto y su ingenio, como siempre pasa, fue olvidado.

Además del reloj de muerto –la máquina que lubrifica sus ejes y sus ruedas dentadas con olorosa y grasosa cadaverina–, hay otras varias clases de mecánicas medidoras del tiempo que pasa. Son múltiples y difíciles de saber pero en su cuenta destacan, por su seria forma de comportarse, los relojes eléctricos y los de péndulo, los de sol, y los de arena, y los de agua. También hay relojes de sangre; la gente suele llamarles el corazón y, con harta frecuencia, los confunde con el reloj de los desengaños, que esconde su misteriosa maquinita en la cabeza y que avisa, a zumbadoras campanadas de dolor, el paso del tiempo sembrando los tibios sinsabores y las acres y cautelosas desilusiones.

Ha sonado en mi reloj de sangre la hora del difícil, del remordedor recuento: la triste hora del examen de conciencia, que siempre huele, querámoslo o no, a antesala de la muerte, a sosegada y venenosa y abdicadora antesala de la muerte.

El hombre pierde siempre la permanente batalla que el tiempo le presenta. El hombre es la víctima propiciatoria que los dioses ofrecen, en sacrificio, al tiempo insaciable y jamás clemente. El tiempo, en su lucha con el hombre, juega con él y, cuando se aburre, lo mata. O lo deja morir cortándole el chorro del tiempo. Pero en la pelea contra el tiempo, y aun sabiendo de antemano que seremos vencidos por él, a los hombres no nos cabe más postura que la de hacerle frente con decisión, darle cara y, pase lo que pase, no

huirle. A lo hecho, pecho. Es la vieja ley que jamás falla, y el hombre debe morir matando o, al menos, defendiéndose. Al tiempo no lo matamos, cierto es, pero lo herimos. El tiempo, en su lidia con el hombre, tampoco, aunque lleve la mejor parte, sale incólume y de rositas.

Me da un poco de grima bordear los áureos y estúpidos abismos en cuyo fondo las fuerzas vivas se solazan jugándose las almas –y las almas de los demás– al mus, pero pienso, para reconfortarme, que quizás pueda seguir ensayando el difícil ejercicio de andar entre los memos sin enmemecerme. Ya veremos lo que dura.

Algunos hombres, entre los que sin duda me encuentro, hemos nacido inmunes o, en último caso, muy resistentes a toda la larga y variada y engañosa suerte de los amables y adormecedores menesteres por los que el *homo sapiens*, con perdón sea dicho, suele perder el culo. No nos queda –a quienes tal fortuna acontece– sino dar gracias, humildemente, a los dioses que rigen los mundos y que dan huesos en la boca, quizás para compensar, a quienes no tienen nada que llevarse a la boca, y al revés: próvida mesa al inapetente, mujer gustosa al capón y al remilgado, y bolsa repleta a quienes gozan cerrándola con siete llaves.

Mi caso –a la vista está– es el primero: el de quien tiene con qué pero no de qué, lo cual siempre es preferible porque nos consuela pensar que, a la larga, algo acabará cayendo aunque, a la postre, jamás caiga nada y quede todo –y entre este todo, los más nobles propósitos– en vana cohetería. Don Juan Valera,

en carta a Tamayo y Baus*, explica el trance de su sobrina, la ex-condesa Zamoyska, cuyo casamiento hubo de anularse porque ella decía al Zamoyski

*¿De qué sirve, Señor Conde,*
*El que yo tenga por dónde*
*Si Vd. no tiene con qué?*

Quizás fuera el instinto de conservación el que jugaba en el ánimo de la ex-condesa Zamoyska y juega en el mío. Quizás fuera el de defensa, no lo sé.

Ha sonado en mi viejo despertador –decía–, en mi asendereado y contrito reloj de sangre, la hora de recapitular y de poner un poco en limpio el engorroso y, en cierto modo, ilusionador estante de mi Obra Completa, concepto éste que aquí entiendo, en principio, falso o cuando menos cojo ya que la obra, por más vueltas que le demos, no se completa sino con la muerte, lo que por ventura no es mi caso. A veces, la muerte, esa gran imprevisión, tampoco completa ni redondea nada y lo deja todo embrollado y manga por hombro.

La literatura no es algo estático, algo rígido o inmutable, sino por el contrario algo que está siempre en constante movimiento, en fluyente postura, en permanente actitud de vida. La vida es una actitud deliberada (todas lo son), no casual (ninguna lo es), como la muerte es una claudicación o –si voluntaria y resignada– una abdicación.

---

* *Boletín de la Real Academia Española,* t. XXXIX, Cuaderno CLVI. Enero-abril, 1959.

Son tres, al menos, los materiales que maneja el alarife literario para levantar su artilugio –las palabras, los conceptos y las situaciones– y, diríase que hechos de rabos de lagartija, ninguno de los tres sabe estarse quieto. Las palabras, la materia formal de la literatura, no tienen el mismo valor en cada instante, y los conceptos y las situaciones, aquello a cuyo servicio se ponen las palabras, tampoco son inertes piedras que permitan ser medidas y pesadas y descritas con rigor. El hecho de que el valor de las palabras cambie sería, bien mirado, lo de menos; y sería también una buena prueba de sus deseos de vivir, aun a cambio de revisar, cada mañana, su sentido. La actualización de las palabras, como el redescubrimiento de los perdidos brillos de un cuadro al óleo, es mero oficio de restaurador paciente. Pero con los conceptos y las situaciones y su evolución ulterior, el problema es ya otro cantar. Los conceptos y las situaciones traídas a colación en la obra literaria, tampoco mueren al ser engarzados en la obra literaria sino que, a diferencia de las palabras –que se remozan–, se prolongan en los nuevos conceptos y las nuevas situaciones que engendran. Aun admitiendo que la literatura valiera, en ciertos casos, por el reflejo de un instante y sólo por el reflejo de ese instante –lo que sería tanto como cortarle las alas al pájaro o como trabarle las patas a la yegua literaria–, no por ello sería válido suponer que la literatura agotaba ese instante y lo esquilmaba hasta matarlo por consunción.

Ignoro si acierto a dar suficiente claridad a lo que quisiera decir y pienso que quizás un ejemplo sería

ilustrativo de mi propósito. En el *Viaje a la Alcarria*, a la salida de Guadalajara, hablo de un niño que lucía el pelo colorado, que se llamaba Armando Mondéjar López y que, según me dijo, tenía otros tres hermanos y una hermana. El niño me acompañó hasta el cruce de Iriépal y después, como era ya la hora de merendar, se volvió para su casa. Pecaría de soberbia si creyese que mi amigo Armando Mondéjar López había dejado de ser personaje literario –criatura histórica– por el solo hecho de haberme vuelto la espalda y desaparecido de mi vista. Y lo que es más grave para mis lectores, además de pecar de soberbia, me equivocaría. Han pasado los años y Armando Mondéjar López, aquel niño que se andaba con un dedo en la nariz a las puertas de Guadalajara, es ahora perito electricista y vive en Madrid, casado y ya con un hijo. Su mujer se llama Conchita Lucillos y es profesora de corte y confección. Los hermanos de Armando, de los que no hablo en el *Viaje a la Alcarria* porque entonces no los conocí, también tienen sus vidas y, caminando al lado de sus vidas, su incierta fábula. El segundo, Pío, se hizo maestro; está destinado en Pozoamargo, en la Mancha de Cuenca, y es novio de Merceditas Barbarijas Torrubia, la del médico. El tercero, Pablito, está estudiando para cura en el seminario de Sigüenza. La nena, Pili, también va para maestra, y el pequeño, Severo, quiere ser aviador. Armando Mondéjar López y sus hermanos, no me pidieron permiso para seguir viviendo, a pesar de que soy el autor de *Viaje a la Alcarria*. Como me di cuenta a tiempo de esta rebelión de mis personajes y como no quise –ni tampoco hubiera

podido– evitarla, con sus hazañas (o, mejor dicho, con aquellas de sus hazañas de las que tuve noticia) publiqué un par de libros a los que puse por título *Los viejos amigos (Primera y Segunda serie)* y que es mi emocionado canto a su gloriosa y agradecida indisciplina.

Los personajes, los paisajes y los ambientes –que son la base de sustentación literaria de los conceptos y las situaciones, como la palabra es su vehículo–, no hacen excepción a la ley del vital movimiento continuo que quisiera dar a entender. Los personajes, los paisajes y los ambientes tampoco mueren, aunque el autor, con un sentido un tanto prescrito de la propiedad, finja matarlos, al volver la última página del libro. Los personajes, los paisajes y los ambientes viven, como las palabras, los conceptos y las situaciones, más allá de ellos mismos y la completa e imposible crónica de su devenir sería la literatura en su última –y lejanísima– perfección.

La literatura, hoy por hoy y el mañana no se vislumbra aún, debe ser lo bastante humilde para confesarse sus propias limitaciones. La literatura es cambiante, e incluso equívoca, y se prolonga, juguetona y confundidora, no sólo en el lector –cosa ya dicha y tan evidente que ni la aludo– sino también en sí misma. A veces gana en ésta su nueva e imprevista etapa y a veces, por el contrario, pierde. Sería aventurado querer obtener conclusiones de carácter general a este respecto, y debemos conformarnos con saberla, sana o enferma, viva.

Si las palabras tiran de las palabras, y los ambientes de los ambientes, y los personajes de los personajes, etc.,

la literatura, agarrándose como una lapa a la vida, tira de la vida y se prolonga, por encima de la vida del escritor y aun ajena a ella, en el chorro, jamás interrumpido, de la vida misma.

En este sentido es en el que quisiera decir que la obra literaria tampoco se completa con la muerte de su autor, ya que sigue viva y coleando, con tanta ingratitud como independencia, al margen de él y de su destino. Pudiera ser que esa ingratitud que los escritores achacamos a nuestra obra, no sea más cosa que la expresión de un egoísmo.

Pero la Obra Completa, pese a todo lo dicho, aquí está. Llámesele como se quiera.

En este trance de enfrentarme con la edición de mi Obra Completa (o lo que sea) son dos, por lo menos, y aun varios, los sentimientos –pudiera ser que, incluso, encontrados– que me asaltan. Y uno solo –el sosiego– el ánima que corre por las tripas de todos mis sentimientos de hoy. Tomás de Kempis predicaba la desconfianza ante los sentimientos que, a su sentir, eran siempre mudables y cambiantes.

Veamos cuáles son estos plurales –y quizás cambiadores y mudadizos– sentimientos, pero veamos antes, aunque no sea más que de pasada, qué cara tienen los dos más gordos y notorios, los dos más de bulto y relumbrón.

Uno –el primero, el que más salta a la vista–, pudiera ser el del pasmo; el otro, el del miedo ante lo que no se acaba de ver claro y con los contornos bien precisos. Me confieso, en esta tesitura tan ceremoniosa, pasmable y miedoso. Para mí tengo que el pasmo

es un noble concepto y algo así como la bandera de la pureza; no se pasma sino quien tiene limpio el corazón. Tampoco temo al miedo, aunque lo sienta en mis carnes, porque pienso, con el poeta inglés, que es fuente de esperanza. Los campesinos estamos adobados en la doble salmuera del estupor y del temor; pero los ciudadanos, con quienes conviví por largo tiempo y pude llegar a conocerlos, aunque fingen ser valerosos y no extrañarse de nada, ni son más eficaces ni mejores. Cada cual entiende la vida como puede y aquí sí que no vale falsearse. Me pasma casi todo lo que veo –una mujer que me mira, un niño que se queda paralítico, una gallina que pone un huevo, una estrella que reluce más allá de la abierta ventana del moribundo– y me da miedo todo lo que no comprendo –la gratuita maldad de los hombres, la geometría de algunas flores de jardín, las últimas voluntades de los ajusticiados, las carcajadas de los duendes retumbando en el hueco de la chimenea.

Estoy pasmado, ¡cómo no!, de que a nadie se le pueda ocurrir leer las obras completas de nadie. Y menos, en edición de Obra Completa, en gruesos tomos encuadernados en piel, escasamente manejables, con el papel incómodo y no del todo opaco, la letra poco clara y el texto apretado y como queriendo reventar. Ignoro la fórmula que arbitrará el editor para presentar mi Obra Completa pero mi experiencia de lector me dice que, por lo común, los volúmenes de obras completas son antipáticos y, a veces, hasta ilegibles. Y tan fuerte me dice, mi aludida experiencia de lector, lo que me dice –y tan sin lugar a dudas

me lo creo– que jamás, después de haberlo probado, repetí la suerte de tener entre las manos un volumen de esta decorativa especie, ni pienso hacerlo, salvo que a mis puntos de vista los volviera como a un calcetín, cosa poco probable.

Pero no es ésta la única objeción –ni tampoco la más sustantiva– que me creo en el deber de señalar en esta esquina, de la que ahora vengo hablando, de las ediciones de obras completas. En España, el escritor suele vivir a salto de mata y un poco de milagro. También escalando, muy duramente y uno a uno, los cien resbaladizos y pinos peldaños que terminan en la canija plazoleta en la que se alza, providencial y convencional, la estatua de esa equívoca fantasma que se llama, por mal nombre, la gloria literaria. Con frecuencia, la gloria literaria no es más cosa que la dorada anestesia del hambre. En España, el escritor que quiera vivir con un mínimo de dignidad, necesita defender, a diario, las posiciones que el día anterior conquistara, aunque a veces su permanencia en esa recién conquistada posición, le resulte incómoda y no le acarree sino sinsabores. La Obra Completa es, quizás, un baluarte incómodo y constreñidor; pero en la guerra, las trincheras no se defienden por razones estéticas sino por causas que, en principio, se entienden morales. La lucha por la existencia (cuando en esta lucha no está en juego la existencia de los demás y, en casos extremos, aunque lo esté) es el motor de todas las morales conocidas. Éste no es, sin embargo, motivo suficiente para que no intentemos ver las cosas tal cual son y para que no probemos a llamarlas por sus

verdaderos nombres. El eufemismo —cuyo alcaloide se ha podido aislar en la baba que destilan los timoratos— es la lepra que corroe las carnes literarias españolas. Por fortuna, hay ya señales claras de que se bate en retirada. Pero volvamos al hilo de nuestro discurrir.

Ni aun en tomos sueltos, en rústica y con un solo título en cada libro, que es como los libros deben ser, creo posible que pueda leerse con atención, de la cruz a la fecha y encontrando gusto en lo que se hace, toda la obra de un autor. Los eruditos, los estudiosos, los profesores universitarios, los redactores de tesis doctorales, etc., hacen excepción a la regla, claro es, por razón de su oficio. Los escritores, acuciados por el gustillo de vernos en limpio, somos los únicos que ganamos en esto de las obras completas. Pero el lector, por lo general, no, y el lector medio, aquel que no está todavía atenazado por el vicio de la lectura, menos aún. Los escritores somos irregulares, muy irregulares, y si unos libros quizás pueden salirnos bien, otros nos salen no más que medianamente y otros, sin duda, mal. A los escritores que no tienen altibajos, no suele salirles ningún libro bien; les salen que ni fu ni fa, que es lo peor.

Yo pienso que el aficionado a la literatura no debe leer sólo libros de un autor, o de dos o tres. A los escritores nos perjudica esa lealtad, aunque nos halague, e incluso nos emocione, el saber que existe. El lector sensato y algo prudente, lo que debe hacer es buscar libros, no autores, y probar sus preferencias con ánimo de formarse una biblioteca de base amplia, flexible y liberal. ¡Allá cada uno, sin embargo, con sus manías!

Al pasmo que me produce la extraña realidad de que las obras completas, de quien fueren, puedan interesar a los lectores, se suma el estupor, aún de más recios tamaños, de que esos lectores sean los míos y aquéllas, mis obras completas. En esto, como en tantas otras cosas, voy de sorpresa en sorpresa. Nunca pensé que mi labor literaria, un tanto a contrapelo de lo que se lleva, hubiera de ser tan pomposamente manufacturada como ahora va a serlo, y mentiría si no declarase que, aun con reservas, me ilusiona la aventura que va a correr, por cuanto supone de revisión y ordenamiento del casi largo camino ya andado.

Sólo existe una cosa que me espante más que la provisionalidad, y esa cosa es el desorden. Si alguna vez lamenté no haber nacido rico, no fue sino porque pienso que el dinero —el dinero heredado o el adquirido en buena lid: aquel con el que el escritor puede comprar su propia libertad, que el indigno estrangula a quien lo recibe y le ahoga la voz en la garganta— hubiera podido servirme para poner orden en mi cabeza: no el orden de las gentes de dinero, ciertamente, que no suele ser más que la vana máscara del orden, sino un orden profundo y equilibrado que me permitiese saber, en cada momento, qué es lo que debiera escribir, y cómo, y de qué manera. La verdad, aunque varia y multiforme (la verdad de cada cual, que en el más recóndito meollo de todas las verdades se esconde siempre la misma última substancia), anida en la cabeza del hombre y se muestra, radiante y emocionada, purísima y desnuda,

cuando con orden y con paciencia logramos despojarla de las cien cáscaras de cebolla y de las mil telarañas que en la edad de adquirir los grandes o pequeños saberes —aquel tiempo en el que el hombre devora, con gozo pero sin orden ni concierto, todo lo que alcanza— la han ido cautelosamente envolviendo. Sin orden no es posible hallar esa verdad que, si se adivina un instante, huye al siguiente; ni razonar con un mínimo rigor; ni escribir con buena aplicación y con deleite. Los atisbos geniales pueden ser intuidos, e incluso sospechados; pero la obra que permanece ha de hacerse pasándose las horas muertas, las largas horas, sentado ante las inhóspitas cuartillas. Y sin dejarse invadir ni por la desazón ni por la desmoralización. El orden es una de las varias condiciones precisas al escritor —no diré que la primera; tampoco que la última— y el orden es un lujo caro que, si no se compra con dinero, hay que pagarlo pellizcándose los nervios y la salud. Mientras el cuerpo aguante, todo va bien.

Lo mismo que me pasma —y por muy semejantes razones— es lo que ahora me da miedo. Yo no soy miedoso o, por lo menos, no llamo la atención por ser demasiado miedoso, pero la ignorada suerte que hayan de correr estas mis páginas es algo que me tiene muy preocupado. Entiéndase que no me preocupa que gusten o no; cuando se llevan varios años en el oficio —yo llevo diecinueve o veinte, según cómo se mire— ya se sabe, poco más o menos, para quienes escribe uno, y quienes, por más que uno escriba y mejor procure hacerlo, no lo admitirán jamás. Lo que

ahora me temo es que mis escritos, vestidos tan de gala, no los lea nadie aunque los compren muchos, lo cual sería paradójico y amargo. Cinco son los editores que me han pedido permiso para correr esta común aventura: Destino, Lara, Aguilar, Janés y Distribuidora Europea, citados por el calendario. Pero si de esta demanda se puede obtener la conclusión de la posible y futura buena venta de la serie, en ningún caso se puede decir lo mismo de la posible y futura buena disposición de ánimo del lector para enfrentarse con cada tomo y llevarlo, de varios tirones, hasta el final. Sin embargo y como es probable –o al menos, así tengo que admitirlo– que a alguien se le ocurra hacerlo, ordeno la edición con sumo cuidado y con la mejor de mis ilusiones. Me dispongo a fijar los textos y a fecharlos, cuando me resulte posible hacerlo*; me preparo a anotar las variantes, de forma, claro es, que no entorpezca el hilo de la lectura a aquellos a quienes no interese; me apresto a aclarar el lío –considerable lío, en algunos casos– del orden y la real numeración de las ediciones precedentes; me alisto a poner una mínima lógica en el ángulo, a veces confuso, de las dedicatorias** y de las notas y prólogos

---

* Considero definitivas las versiones que hoy ofrezco y ruego a mis editores y traductores que, en lo sucesivo, a ellas se remitan.

Doy de lado, por estimar que no forman parte de mi labor literaria, ni aun incipiente, a media docena de textos primerizos y a una biografía popular de San Juan de la Cruz que firmé con el seudónimo *Matilde Verdú*.

** Desecho todas las dedicatorias ocasionales porque el tiempo

que haya podido inventar para servir de adorno a mis libros; me decido a encararme con la revisión de los censos de personajes y los nomenclátores geográficos que otras manos piadosas me han desbrozado, y me lío la manta a la cabeza, en fin, para corregir personalmente las pruebas y no poder culpar a nadie de cualquier desaguisado, que Dios haga que no llegue a presentarse. Todo esto me llevará mucho tiempo, bien lo sé, pero pienso que la lealtad al lector es la única moneda con la que puedo pagar la lealtad del lector.

Mis sentimientos de hoy y en esta circunstancia son, amén de los ya dichos, otros varios, como más atrás dejé apuntado, y pudieran clasificarse, al igual de casi todo lo que existe, en dos grandes grupos: el de los virtuosos y el de los pecaminosos o, como dicen por mi país, pecadentos.

Tengo fe en que alguien sepa leer mis páginas, guste de ello y se compense de los cuartos que se gastó. Mi fe, bien claro queda, es una fe con cortapisas. Parmeno, en el primer acto de *La Celestina*, dice que yerro es no creer, y culpa, creerlo todo. Ignoro si yerro o soy culpable, aunque deje marcadas mis preferencias.

---

se encargó de hacerme ver la provisionalidad de algunas, tampoco demasiadas; como no debo hacer distingos entre quienes se las siguen mereciendo o no, las borro todas.

Conservo, sin embargo, las dedicatorias familiares y las literarias: aquéllas porque no han prescrito, afortunadamente para mí, y estas otras porque, a lo que entiendo, forman parte del texto o, al menos, de su circunstancia.

También tengo esperanza de que las cosas sucedan como creo, aunque no llegue a creerlo a pies juntillas. Más vale buena esperanza que ruin posesión –aleccionaba Don Quijote a Sancho–, y buena queja que mala paga. Bien mirado, el que no se conforma es porque no quiere.

Con la última de las virtudes teologales –y en este trance– no sé qué hacer. La caridad se ejerce o se suplica, depende del papel que a cada uno toque representar en este bajo mundo. En el presente caso no es a mí a quien compete hacer la caridad y, de otra parte, prefiero no implorarla. Y no por soberbia, ciertamente, sino porque pienso que el lector no tiene por qué tener caridad con el escritor. Al escritor debe leérsele por otras razones y, el que venga detrás, que arree. Ni la estimación ni el amor deben suplicarse; el hacerlo así es un mal sistema, algo que jamás conduce a la rendida posesión de lo que se persigue. La estimación o el amor con limitaciones y diques de contención no pueden satisfacer al hombre, que es un animal calculado para la lucha, un animal implacable. Al escritor que no es estimado por los lectores ni amado de las musas –esas sombras iluminadoras y huidizas que siempre comparecen al conjuro de la paciencia–, como al guerrero que no es estimado por la fortuna ni amado de los dioses, no le queda más que aguantarse y de nada le vale pedir lastimeramente lo que –tal la estimación o el amor– nunca se da de balde sino siempre a cambio de algo: mérito y lealtad para la estimación, amor para el amor, o lo que fuere. En un cuento que no pienso escribir y que

se titula *Buster Ladilla, campeón del peso gallo,* explico cómo el púgil desperdició sus mejores ocasiones porque, en vez de arrear candela, anduvo perdiendo el tiempo en súplicas a sus contrincantes de que no pegaran demasiado duro. Buster Ladilla acabó de muy triste forma, molido materialmente a palos por una frutera de Bilbao que lo sorprendió tratándole de hurtar unas mandarinas. Descanse en paz mi pobre amigo y que Dios le haya perdonado sus errores tácticos.

Sé bien que al preparar lo que preparo debo ser prudente, aunque la prudencia me parezca una virtud menor –quizás porque nunca la tuve– y apta para reconvenciones familiares y sermoncetes didácticos y de tres al cuarto. Es posible que la fórmula ideal sea la del viejo Horacio, que aconsejaba mezclar un grano de locura a la prudencia. Ignoro (tampoco hago mayores esfuerzos para salir de mi llevadera ignorancia) qué es lo que más conviene a cada instante de nuestras vidas, pero el verso de Schiller *Dios protege al temerario,* lo tengo por una gran verdad aunque a veces, y a fuerza de recibir golpes, haya pasado por momentos de flaqueza y de tristeza en los que tuve que apartarme de él. En la preparación de unas obras completas no cabe la temeridad, virtud –que no vicio– que debe reservarse para los libros de nueva planta, aquellos que brotan sin avisar, como la yerba del monte, y florecen igual que las luminosas florecillas del monte: de golpe y en un hermoso estallido que a todos nos deslumbra con sus múltiples colores y con sus casi infinitas pujanzas.

Repárese en que la temeridad puede ser trance compatible con el miedo y, a las veces, hasta llega a

ser engendrado por él. El audaz, se lee en el *Vniuersal vocabulario en latin y en Romance collegido por el cronista Alfonso de Palentia,* no teme y el temerario no estima el peligro. La diferencia entre *no temer* y *no estimar el peligro* es obvia. El temerario puede subestimar el riesgo y, al despreciarlo, dar en audaz. La audacia es temeridad que se llama confianza, nos dice el cronista, y siempre está mal. Pero el temerario también puede sobrestimar el peligro y a fuerza de imaginárselo mayor de lo que es, a pulso de desconfianza en las propias potencias, y a golpes de miedo –que es ingenio militar de insospechados alcances–, arremeter, denodadamente y a la desesperada, contra aquel descomunal peligro, y toparse con la victoria como premio. Sería curioso poder leer en la conciencia de los héroes y señalar las veces que el laurel de la corona que ciñe sus sienes creció lozano porque el triunfador, al irse por la pierna, estercoló a su tiempo debido al noble árbol.

La temeridad cabe en unas obras completas, claro es, pero no más que en el preciso lugar en que brotó cuando las obras completas no eran ni siquiera un proyecto. En la ordenación de estas obras completas, e incluso en la definitiva puesta en limpio de aquellas temeridades, es donde sí es preconizable la prudencia. Y no, de cierto, para disimular la temeridad –que es figura descarada y harto visible– sino, quede claro, para enmarcarla y situarla.

Con la justicia –y ahora– me pasa lo mismo que con la caridad, que ni me toca hacerla ni la pido. A los escritores, además, siempre, tarde o temprano,

se nos hace justicia, aunque a veces tengamos que esperar al funeral. Es esto algo que no debe quitarnos ni un solo minuto de sueño.

No me parecen especialmente necesarias ni la fortaleza ni la templanza para llevar a término mi paciente menester de hoy. La fortaleza y la templanza son virtudes innatas en el escritor español quien, sin ellas, no podría ser escritor y casi ni español siquiera. El escritor español es un titiritero que se juega la vida ante la indiferencia, cuando no ante la hostilidad, del respetable. El escritor español es también el pararrayos de todas las inconcretas y santas iras de la ignara burguesía del país –aquella clase social que hizo grande a Francia, por ejemplo– que goza conservándose, momificada y quietista, en el vinagrillo de sus prejuicios y sus escalafones. Es excesivo optimismo creer que los escritores representamos algo en España. Al escritor español, a veces, se le conoce por su anécdota; rara vez, por su obra. A mí no me causaron extrañeza alguna las declaraciones que hizo don Luis Morales Oliver –catedrático de la Universidad de Madrid y, hasta hace poco, director de la Biblioteca Nacional– al diario *España*, de Tánger, hace algunos meses, exactamente el 9 de junio del 59. Espigo algunas de las preguntas que le hizo el periodista y extracto –sin desvirtuar, claro es– las respuestas.

–¿Cómo ve el movimiento novelístico español en la actualidad?

–No me atrevo a sentar una opinión por cuanto desconozco casi toda la producción novelística actual.

–¿Y Cela?

—De Cela no puedo opinar porque lo desconozco. Dicen que es muy bueno, pero me falta tiempo para leer.

No me causaron extrañeza —digo— pero, por patriotismo, me produjeron amargor, mucho amargor. Tampoco, a fuerza de estar curado de espanto, me sorprendió la pregunta que en octubre del mismo año me hizo don Juan Antonio Tamayo, catedrático de literatura y director del Instituto de San Isidro, de Madrid, en el café Lyon, delante de toda la tertulia.

—¿Qué? ¿Cuándo lees tu discurso de recepción en la Academia?

A mí se me hace muy cuesta arriba el admitir esta falta de interés intelectual y de curiosidad literaria por parte de quienes —según ingenuamente pienso— deberían hacer, de esta curiosidad y de aquel interés, la herramienta de su oficio. Pero no nos hagamos la vana ilusión de que las cosas van a dejar de ser como vienen siendo. El escritor español se templa nadando a contracorriente desde su primer cuartilla y se fortalece y cobra forma, como el hierro forjado, a fuerza de recibir golpes y más golpes. Con frecuencia se aduce que el escritor español suele ser terco y cabezota (es costumbre citar, en estos casos, a Unamuno y Baroja) sin parar mientes en que esa actitud, heroica actitud, del escritor español, viene determinada por la actitud de los demás que, por complejísimas razones, le obligan a refugiarse en el castillo roquero de su más feroz desprecio hacia todo o casi todo lo que le rodea.

Pero entiéndase, con serenidad y buenos deseos de ver cada cosa en su sitio, que no es el Estado el único culpable de que esto acontezca así. Probablemente,

tampoco es el máximo culpable. Los Estados son el espejo de las naciones, como éstas –sobre todo en las viejas naciones– son el calco del país. El escritor francés es un hombre que tiene detrás una nación y un país haciéndole la propaganda. El escritor español es un hombre que tiene detrás una nación y un país haciéndole la puñeta. En esto, como en tantas otras cosas, hay que ser escéptico y caritativo. El escritor español, que tiene poco y, a lo que dicen, aún más de lo que se merece, podría hablar, en sus escepticismos y sus caridades, con las palabras que dirigió Pedro Jiménez Espinel al escudero Marcos de Obregón, cuando éste hubo de ser preso por los turcos y liberado por los cristianos de Estepona y Casares, en las zurradas costas malagueñas: hago el bien que puedo con lo poco que tengo, que es más de lo que yo merezco. Puestos a administrar la miseria, más vale ser elegantes y afirmar, con una tenue sonrisa bailándonos, casi tímida, en los labios, que nada, absolutamente nada, merecemos. Las dos más eficaces armas auxiliares del escritor son la sonrisa, ese gesto sutil que vale para todo y que puede significarlo todo, y el desprecio, que no es chico consuelo. Y su gran defensa, el parapeto inexpugnable a los más feroces ataques, es su absoluta capacidad de pasar hambre antes que decidirse a no pronunciar su palabra. Nada hay más triste que el escritor que, al son que le tocan, baila por el garbanzo.

Yo no creo que el problema español, que lleva ya tantos cientos de años mal y sin resolver, pueda arreglarse de un plumazo. Cada país es cada país y no hay quien lo cambie. Lo patriótico es no hacerse

falaces cuentas galanas y sí, aunque sea más difícil y menos airoso, tratar de ver, honradamente, cuáles son nuestros tamaños y posibilidades. Si son pequeños, no crecen porque los ignoremos. La fortaleza y la templanza son virtudes que al escritor español –como al recluta, el valor militar– se le suponen.

Pasemos ahora a los sentimientos pecaminosos que puedan merodear, como las pegajosas y torpes moscas del verano, mi ánimo de hoy. No son muchos, ciertamente.

No merecería la pena que me dejase invadir por la soberbia y sería excesivo candor el que me aprestase a afilar las garras de la avaricia. No debe ensoberbecernos lo lógico y previsible, ni debe despertarnos las avaricias aquello que, en el mejor de los casos, sólo va a servir para darnos de comer una temporada, tampoco larga. Lo que está en juego lo gana cualquier pequeño comerciante en un mes. La literatura, en España, no es rentable y el escritor avaro, que también los hay, es un avaro muy ridículo y pobretón.

La gula (que yo, particularmente, no creo que sea pecado) tiene muy escasas posibilidades de presentarse como secuela de lo que ahora nos ocupa. La envidia, aunque sin razón, es más para ser tenida por los otros que por uno mismo. Y la pereza, según es fácil adivinar, no cabe en las temporadas de trabajo.

El pecado que sí me acecha, sin embargo, es el de la lujuria –contra el que debo estar en guardia– y que mayor sería aún si el editor fabricase el libro a mi gusto y voluntad. Los tobillos de la mujer y los libros hechos con amor son dos de mis más claros tics

eróticos. La ira –por último– es sentimiento que, en este caso, no podrá atacarme sino a posteriori y cuando llegue el tiempo amargo de descubrir las erratas y las pifias. Aunque no fuera más que por egoísmo, me andaré con cien ojos para procurar que sean las menos posibles. Por ahora estoy bien libre de la ira y confío en que el nacimiento de esta edición no habrá de desatármela.

Como yo no escribí mis libros pensando ni en la Obra Completa ni en la posteridad –cosa de la que ahora me arrepiento porque las precauciones deben empezar a tomarse desde el principio–, ahora me doy con que en el conjunto de mis páginas no es fácil hacer reinar, en el más usual entendimiento de ambos conceptos, ni el ritmo ni la armonía. En cierto sentido –pienso para consolarme– todo, aun lo aparentemente más caótico, tiene su ritmo y su armonía. Lo que quizás suceda es que ignoramos, envuelta en tantas otras ignorancias, la ley por la que ese ritmo y esa armonía se rigen: la clave que pudiera servirnos para descifrar el arcano.

Yo creo que todo tiene su representación geométrica espacial, aunque no sepamos dar con ella. Es posible que llegue un día –a lo mejor, ya no lejano– en que la representación geométrica espacial de cualquier cosa (la conducta del niño o una flor, la lucubración del filósofo o un insecto, el sueño del poeta o un fósil que vibra, el rapto del iluminado o un ave que muere navegando) sea fácil de hallar con sólo poner en marcha, en cada caso, la clave pertinente. Hace años leí un libro en el que se hablaba de la nostalgia geométrica de la

biología; el concepto de la nostalgia geométrica es muy hermoso y certero, muy delicado y exacto. Todo tiende a la geometría —se quiere, soñadoramente, suponer—, lo que acontece es que la geometría tiene las lindes mucho más remotas que aquello a lo que hoy aún sigue llamándose geometría. La evolución de las ciencias, en realidad, se mide por el ensanchamiento de sus horizontes, que al final acabarán fundiéndose, como en Grecia, en una sola sabiduría. Cuando, siendo adolescente, iba para sabio, me preocupaba mucho por estas cuestiones. Después lo fui dejando.

Al igual que la biología, pienso que las artes y la literatura (como todo, según dejé apuntado pocas líneas atrás) también están lastradas de nostalgia geométrica. Y no sólo las artes que vienen llamándose geométricas —el toreo, la música, la arquitectura, la danza, el ajedrez— o la literatura que se apoya sobre premisas geométricas —la poesía rítmica, el ensayo filosófico— que, en realidad, están ya inmersas en la geometría, sino incluso las artes y la literatura que menos pudieran parecerlo. La diferencia entre Garcilaso y Kafka, por ejemplo, es menor, sin duda, que la que existe entre las toscas herramientas de que disponemos para ensayar la disección de uno y otro. El día en que el instrumental crítico que podamos manejar se afine, veremos, quizás con estupor, que las claves de Garcilaso y Kafka son, si no idénticas, sí muy semejantes.

No quiero, ni para mi obra ni para mí, el ritmo y la armonía de lo cotidiano y previsto sino el ritmo y la armonía de lo que está aún por ver. El oído del escritor percibe unos matices sutilísimos que escapan

–nadie se alarme– al oído del músico, que suele ser un oído pautado muy estrechamente. La voz humana y, aún más, el bullidor pensamiento humano, la humana conciencia que no conoce la fatiga, suenan como jamás sonó ningún angélico violín. También, como nunca rugió ninguna diabólica tormenta. Su último ritmo y su más profunda armonía son, por ahora, difíciles de entender. Y en el conjunto de una Obra Completa, todavía más. Pero ahí están esperando, como la cervatilla del cuento de hadas, al príncipe que los desencante. Algún día, el mundo de las hadas será explicado e inmensos chorros de nostalgia anegarán nuestro corazón.

Los alemanes suelen publicar su Obra Completa, aunque no con la misma fórmula que nosotros sino a tomo por título, al cumplir los cincuenta años. Según esa costumbre, yo debería haber esperado a que transcurriesen cinco o seis más sobre los que ahora tengo; me salva el que no soy alemán y también el cumplido tópico de que los meridionales somos más precoces. Yo no soy más que muy relativamente meridional pero, para glosar un tópico, tampoco se necesita un rigor excesivo y, bien mirado, las cosas pueden quedar como están. No creo que, salvo en líneas generales o a efectos civiles o administrativos, haya una edad para cada cosa, sino que más bien pienso que cada cual llega a los sitios cuando puede y que el calendario, por lo general, cuenta poco. Cuando me eligieron para la Academia –con cuarenta años, camino de los cuarenta y uno– se invocaron precedentes en pro y en contra de mi candidatura y de mi edad, olvidando que, ante la posibilidad de sentarse en un sillón académico, no

caben más que dos actitudes: aceptar o no aceptar que el nombre de uno sea propuesto. Si uno acepta, que es lo que yo hice, basta con que lo elijan; la cosa no puede ser más sencilla.

Ahora, al publicar la Obra Completa, he tenido que reeler textos ya olvidados, y que desempolvar amarillentos cartapacios (dos estaban roídos por los ratones y otro tenía manchas de sangre, de una vez que me pinché un dedo), y que hurgar en los viejos papeles entrañables, y fueron muchas las cosas que se me aclararon aunque muchas más fueron las que, para mí, siguen permaneciendo en la penumbra. Ni de unas ni de otras voy a hablar; ni es mi papel, ni me compete hacerlo. Mi labor literaria, vestida de domingo, aquí está. Buena, regular o mala, a gusto del consumidor, pero con el ombligo bien seco.

C. J. C.

*Palma de Mallorca, otoño de 1959 - otoño de 1960.*

# EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

**JUAN JOSÉ LÓPEZ IBOR:**

***Europa como forma de vida***

•

**ALBERTO MARTÍNEZ ADELL:**

***Teatro y poesía***

**Shelley como dramaturgo**

# *Europa como forma de vida*

El título de mi ensayo tiene una intencionada vaguedad. No se puede hablar con precisión de Europa; ni en lo referente a sus límites geográficos ni en lo que atañe a su contenido histórico nos pondríamos de acuerdo. ¿Se puede hablar, en alguna manera, de Europa como unidad? Europa ha sido tierra de constantes guerras civiles. Una dialéctica histórica se ha establecido entre sus sueños de unidad –el Sacro Romano Imperio, el Papado, la Cristiandad, Carlos V, Napoleón y la Revolución Francesa– y sus realidades de dispersión. Han triunfado históricamente las últimas. Europa es una tierra histórica de dispersión, de variedad; de ahí derivan sus flaquezas, su debilidad actual. Si alguna vez se unió fue por temor, y pasajeramente, como lo hizo contra los mahometanos o contra las hordas de Ghengis Khan. La unión por amor es siempre difícil, tanto en la vida política como en la personal. En ésta, muchas veces se mantiene por la coerción social; en lo político, por el temor a la agresión exterior.

Parece pesar sobre Europa, de modo especial, la maldición babélica. Hasta tal punto es así que, a estas horas, en plena madurez de las ciencias históricas, no existe una *Historia de Europa*. Se han escrito muchas historias de Europa, cada una desde un ángulo especial. Los historiadores se han sentido italianos, franceses o

germanos antes que europeos. Europa no existe como unidad; ni siquiera la conciencia de la unidad se ha creado, salvo como decía antes, de un modo subsidiario, en épocas de peligro. Europa es un buque fantasma, lanzado a navegar por la ilusión de algunos «europeos».

Pero he aquí la magia creadora del lenguaje. No es posible delimitar, ni geográfica ni históricamente, el contenido del substantivo Europa; pero el adjetivo «europeo» se nos impone con especial fuerza de presencia. Vago, difuso, pero presente, adhiriéndose firmemente a las entretelas del pensamiento. ¿Qué significado tiene ese adjetivo? ¿Existe algo peculiar en el modo de vivir, que podamos calificar de «europeo»?

Modo, estilo de vida. Es, en verdad, lo que más caracteriza a un hombre. Lo que diferencia a unos seres de otros no está en el plano del conocimiento ni en el de los instintos. Hablando de esta uniformidad por abajo ya decía Nietzsche que la ascensión penosa a una montaña homologaba al santo y al criminal. La fisiología es implacablemente uniformadora. Pero también lo es buena parte del contenido del pensamiento. La ciencia impone su validez por su universalidad. Frente a las reglas matemáticas nos comportamos como una máquina calculadora, fabricada en serie. Cierta uniformidad por abajo y cierta uniformidad por arriba no anulan la singularidad humana. Cada uno vive, a su modo, en una ciudadela interior inexpugnable, que sólo existirá mientras él exista. Lo mismo ocurre con las colectividades. La actual producción en masa tiende

a la uniformidad; pues bien, a pesar de ello, las colectividades mantienen su estilo propio de vida. Su exigencia se justifica así. La razón es siempre razón; el instinto es siempre instinto. La persona, la vida, es siempre algo peculiar. Estilos de vida, formas del ser, son fluencias que nacen de los planos oscuros y creadores del existir humano, son fulgores de su luz interior. No tienen límite, carecen de contornos y fronteras, cristalizan, como los sueños, en imágenes que desaparecen apenas creadas; pero manan, seguras y permanentes, de la cueva del ser, como las imágenes platónicas.

Una cultura es una forma de vida. Estamos ante lo irracional, y por tanto, difícilmente aprehensible. La razón analiza y construye, pero el análisis destruye y aniquila la forma viva. Es necesario buscar un modo no analítico de acercarse a lo que son formas, estilos de vida, si algo se quiere saber sobre ellos.

***

Lo europeo resulta ser el destilado de las culturas que han contribuido a la formación de Europa. El clasicismo griego, el orden romano, el impulso caliginoso de los germanos y el espíritu del cristianismo, son las cuatro raíces del tronco común que llamamos «cultura europea». Valéry excluía el afluente germánico del caudal europeo y se quedaba con los otros tres. Considero como europeos —dice— todos los pueblos que han sufrido, en el curso de la historia, estas tres

influencias: la primera la de Roma «modelo eterno de la potencia organizada y estable». Después, el cristianismo: «Si se exceptúa el Nuevo Mundo, que no ha sido tan cristianizado como poblado por cristianos, si se exceptúa Rusia, que ha ignorado, en su mayor parte, la ley romana y el imperio del César, se ve que la extensión de la religión de Cristo coincide hoy, casi exactamente, con el dominio de la autoridad imperial». Para ser europeo faltaba, según Valéry, un tercer ingrediente, «esa maravillosa modificación a la cual debemos no sólo el sentimiento del orden público y el culto de la ciudad y de la justicia temporal»... «esa acción sutil y potente a la que debemos lo mejor de nuestra inteligencia, la finura, la solidez de nuestro saber —como le debemos la limpieza, la pureza y la distinción de nuestras artes y de nuestra literatura: de Grecia nos vinieron esas virtudes».

Este delineamiento de Europa nos resulta demasiado reposado, como un teorema de geometría euclidiana, y como el pensamiento mismo de Valéry. Es una imagen de una Europa cerrada sobre sí misma y sin aperturas, cuando Europa ha sido siempre una península abierta al rumor del océano, aunque haya nacido en torno a la calma serena de un mar interior. El Imperio Romano tenía en el «limes» unas fronteras permeables por donde entraba el viento arrebatador de la noche. La luz ordena, pero en la oscuridad de la noche nacen las nuevas vidas. La luz disipa las brumas, pero sólo en la opacidad de la conciencia surgen los sueños, que se condensan, hasta convertirse en realidades. Los

pueblos germánicos han contribuido a que Europa no sea una Ciudad inmóvil a orillas de un mar clásico. Han traído muchas veces la guerra, pero sólo en el dolor se crece y se madura. La unidad cristiana la quebró Lutero y con ello soterró la única posibilidad histórica de unidad europea en la Edad Moderna; pero que la nostalgia del *eterno retorno* no nos confunda, como a los tímidos. La grandeza de Europa moderna sólo ha podido nacer en medio de esa perpetua guerra civil, que ha sido siempre, en el pensamiento y en la política, la historia de Europa.

Existe en casi todos los pueblos que han llegado a la madurez –y aun sin llegar a ella– el mito de la Edad de Oro. Un tiempo pasado en el que el hombre llegó a realizar sus ensueños y a saciar su sed de vida perpetua. Es un mito peligroso, porque señala el comienzo de la impotencia histórica. En la visión de Valéry flota esa idea de la Edad de Oro que no se atreve a concretar. Porque cuando mejor se realizó la conjunción de aquellos ingredientes greco-romano-cristianos, fue en la alta Edad Media. Después, la inquietud de los hombres europeos despertó la sed de nuevas formas de vida. El tedio es el gran motor de la historia. El ser humano transige con el peligro, pero no con la inercia del tedio, que le aproxima a la muerte. No fueron ajenos los pueblos del «limes» germánico a esta contingencia creadora. Y es entonces, cuando, en verdad, cristaliza la conciencia de lo europeo como «modo histórico».

***

El análisis no nos hará llegar al corazón de lo «europeo». Nunca, en un análisis, se puede palpar una esencia. Necesitamos apelar a otros métodos. Las realidades espirituales se ofrecen como totalidades que no se pueden desmembrar, so pena de destruirlas.

Un hecho físico puede analizarse, descomponerse en sus elementos y reproducirse. Un hecho histórico exige otra consideración, otra perspectiva, la misma que la de los actos humanos. Lo que un hombre hace en un momento determinado, por trivial que sea, como el fumarse un pitillo, está inmerso en una continuidad histórica.

La existencia humana es tiempo. La temporalidad imprime carácter a la historia y a la vida individual. Yo no puedo examinar cualquier hecho de mi vida aislado de la experiencia pasada y de las perspectivas que encierra para el futuro. Si trato de penetrar el carácter de una persona lo he de hacer a través de la experiencia total de su vida, que nunca puede recorrerse entera. Nunca conocemos la totalidad de la vida de un ser, como no sabemos todo lo que ha ocurrido en Europa, desde que existe. La aventura del conocimiento ha de tomar aquí ciertos derroteros más audaces, más peligrosos, más sujetos a errores, pero los únicos posibles.

Sí. Los únicos posibles. Supongamos un diálogo, pretendidamente exhaustivo, sobre Europa y lo europeo. Es imposible que en el curso de nuestra vida, de todas nuestras vidas sumadas, se agotase el tema. Si quiero hablar de lo europeo tengo que elegir un modo de

entenderlo, como un estilo o forma de vida. La acumulación de conocimientos no me resolverá el problema. Una vida no es más rica por la cuantía de los sucesos que la componen, sino por el poso de experiencias en las que se funda. Lo que se repite no enriquece, sino que desgasta; la huella singular es la que realmente enriquece a las personas y a las colectividades.

***

¿Qué experiencia humana es ésa que el lenguaje cifra en el adjetivo de «europeo»? ¿A qué alude? ¿Qué supone como estilo de vida?

Lo europeo es en primer término, más que una realidad, *una actitud histórica,* un modo de hacer la historia. El agua sigue corriendo por el Tigris y el Éufrates igual que en los tiempos paradisíacos; pero cuando la sucesión de Adán se esparció por la tierra, cada ser y cada grupo humano empezaron su propia vida. Se dice que lo que caracteriza al hombre es el pensamiento reflexivo. La verdad es que la vida humana sólo tiene realidad en una realización reflexiva. El hombre conforma su mundo y el mundo le conforma a él. La operación se repite para cada ser humano. En el momento de nacer es igual, exactamente igual, al primer hombre; pero su primer minuto de vida ya no es como el de aquél. El primer minuto de vida del bosquimano no es el mismo que el primer minuto de vida del europeo.

Una peculiar actitud histórica ha llevado a la

formación de los diversos pueblos europeos; esa actitud histórica, que es la misma que ha alentado la creación de lo que llamamos mundo moderno. Desde el punto de vista del tiempo cósmico somos contemporáneos de los que viven, ahora, en cualquier isla del Pacífico; pero desde la perspectiva del tiempo histórico no ocurre así. Modernos, a la altura del tiempo, sólo lo son los pueblos europeos, incluyendo en ellos a los europeos de ultramar y de las orillas del Don.

El desarrollo de una cierta actitud histórica ha llevado al nivel histórico en que vivimos. Cuando se revisa la complejidad inmensa de la historia de los pueblos europeos, la misma diversidad de sus ingredientes raciales, puede uno dudar de que haya una actitud histórica común; pero cuando hablamos del «mundo moderno» afirmamos, sin duda alguna, la presencia de esa actitud que unifica, en cierto sentido, nuestras metas históricas.

No sé si será una empresa demasiado peregrina plantearse así el problema. A mí me parece fundamental. En realidad, las empresas históricas humanas se montan sobre empresas históricas individuales. Ni la historia ni la sociología, son psicología. Pero la historia, la sociología y la psicología estudian vertientes diversas del modo que tiene el hombre de realizarse. Para señalar la diferencia entre individuo y colectividad, en la época romántica, se hablaba del alma de los pueblos, como si hubiese una forma colectiva espiritual análoga al alma de los individuos. La multitud tiene un modo de comportamiento distinto del individuo; pero eso no

quiere decir que el hombre multitudinario o el hombre-masa sea «otro» que el hombre aislado, sino que es, simplemente, el hombre que se sumerge en el tipo de comportamiento al que llamamos multitudinario. Eso quiere decir que la esencia de la historia está en la persona humana.

***

Si nosotros, hombres del siglo XX, tuviésemos la capacidad mítica del griego, expresaríamos nuestra intuición de lo que es ser europeo mediante un mito, como el de los titanes o el de los centauros. Nuestros mitos son los adjetivos sustantivados. Lo «europeo» tiene toda la fuerza seductora creadora del mito.

Pues bien, lo primero que ha hecho el «europeo» cualquiera que haya sido su raza o situación, es aceptar la historia como destino abierto, a realizar. Destino incógnito a pesar de todos los conjuros para evitarlo. Los otros países, los asiáticos, por ejemplo, tienen otro modo de comportarse históricamente. El asiático cree en la transmigración de las almas. Es difícil para un europeo darse cuenta de lo que, realmente, en los hondos pasadizos del ser, significa esa creencia. La objetivamos diciendo que creen que un alma al morir puede pasar a otro ser, o que la suya procede de un animal. Ese misterioso salto de las almas de los animales a los hombres o de los muertos a los vivos nos resulta grotesco. Sólo la pátina religiosa que lo envuelve nos inspira respeto. La diferencia nace de que en ellos la experiencia de ser uno, de ser persona, no es lo

mismo que en nosotros. Las faltas de los padres se castigan en los hijos entre los chinos; entre nosotros, la transición paterno-filial sigue otros canales espirituales menos plásticos y visibles. *La experiencia de la «persona» es algo típicamente europeo.* La transmigración de las almas no es más que un modo de negar la historia, de negar el tiempo, negar la finitud humana, de negar, digámoslo de una vez, la muerte y la nada.

Podemos darnos cuenta de lo que significa tomar una actitud histórica si consideramos la actitud de los pueblos primitivos ante la historia. Los primitivos viven en el *tiempo cíclico* negando el histórico. La angustia del tiempo que pasa, la inseguridad del propio suelo, de la existencia que amenaza con desaparecer bajo los pies, es exorcizada mediante la negación del tiempo. Lo que ha sido volverá, el futuro no existe. Con el mismo ritmo que el sol aparece y se oculta, con el mismo ritmo con que se suceden las estaciones, se reproducirá todo lo que tenga que ver con la vida del hombre. El pasado, pues, lleva prefigurado, mejor aún, predeterminado, el futuro. Éste se desvanece como tal al cristalizar en una forma pasada. Todavía en nosotros late la misma experiencia cuando decimos que la historia se repite. Tal repetición de la historia es la manera de huir de la angustia, o sea, de la posibilidad de que ocurra algo nuevo, de que el tiempo y el ser terminen en la nada.

El mundo clásico griego-latino no logró desembarazarse de ese temor para enfrentarse, de cara, con la aventura histórica. Este valor para crear un tipo de

existencia nueva, vino dado por la idea judeo-cristiana de un comienzo del mundo y de un fin. Caminamos hacia el fin de los tiempos. ¿No es éste un avance estremecedor? La historia de Europa se ha sentido varias veces sacudida por el temor nihilista del fin del mundo. Y a pesar de ese temor, el europeo ha sabido mantener su actitud histórica. Adherido, como se halla en los últimos siglos, a los bienes materiales, ha buscado en la idea del progreso indefinido la mitigación de las penas del tiempo histórico.

Fausto y Leviathán son arquetipos del hombre moderno. El mito fáustico tiene varias vertientes. La más clara, la de la avidez de conocer, la codicia de los bienes materiales, del análisis y del descubrimiento; pero raramente se piensa que Fausto mismo quiere conocer para salvarse del *pasar,* del transcurrir, para permanecer en una eterna juventud. Leviathán es la sociedad organizada, el Estado que regula la agresividad humana. No se puede cultivar la agresividad contra la naturaleza sin que florezca al mismo tiempo la agresividad contra los hombres. Para que el hombre no sea un lobo para el hombre es necesario que Leviathán, el Estado moderno, le envuelva y sitúe en una trama que le limita y aprisiona. La ciudad griega se ha transformado en el Estado moderno.

***

La experiencia histórica del europeo es estremecedora. Su capacidad de soportar el riesgo es asombrosa.

Ha sido así, gracias a esa llama prometeica que le lleva hacia adelante, con los ojos abiertos frente a lo desconocido, con una sed inextinguible de llegar a un mundo imposible y perfecto. El europeo ha secularizado la esperanza en la otra vida. Quiere «otra vida» aquí, lograda a través del mesianismo de la revolución social o del mesianismo de la técnica. El hombre moderno es europeo porque está alimentado por ese impulso prometeico de expansión infinita. El europeo nunca se ha contentado con los límites, no ha vivido a la defensiva. Ahora es cuando empiezan a sonar, por primera vez en el curso de los siglos, voces de angustiada defensa. Ahora es cuando se tiene la conciencia de hallarse en una encrucijada peligrosa, de que las civilizaciones pueden ser mortales, como los individuos. Incluso ahora, en los momentos de depresión, el europeo habla de la posibilidad del fin del mundo, pero no de un fin de Europa. El «europeo» identifica el mundo con Europa.

La avidez histórica del europeo ha potenciado su capacidad de asimilación. Roma ya dio el portentoso ejemplo de la asimilación de los dioses de la antigua Grecia. El cristianismo asimiló los valores de la antigüedad clásica. Europa ha tratado de asimilar todas las formas de vida y las experiencias de la humanidad, constituyéndose en una especie de «panteón del mundo». El arte europeo es, por esencia, omnicomprensivo. Desde la pureza formal griega al trazo infantil del primitivo, todo halla, en Europa, un hogar, que no sólo acoge, sino que asimila y vivifica. Tras largos

años de civilización, sólo a un europeo se le pudo ocurrir que el ideal de la vida humana es el del primitivo, o sea, del hombre a la intemperie, sometido a las acometidas cósmicas e instintivas.

***

Para aprehender mejor tal proceso histórico establezcamos una analogía con el desarrollo de la historia de cada persona. El hombre viene al mundo ignorándose totalmente a sí mismo. Sólo poco a poco, mediante los tanteos de su acción, empieza a tener conciencia de su presencia en el mundo. Una gigantesca y dolorosa operación es la del descubrimiento del yo, de la existencia de una intimidad radicalmente distinta de lo que nos envuelve. Este descubrimiento no terminará jamás: es una operación condenada a existir tanto como la vida misma. Sobre el mismo cuerpo humano lo ignoramos todo, afortunadamente. No me refiero ahora, claro está, a un conocimiento científico, sino al personal. Amplias zonas de nuestra corporalidad son tierra incógnita, como lo son amplias zonas de nuestro ser. La vida humana, en este sentido, es un proceso de conocimiento, de comprensión. La enfermedad y el sufrimiento elevan al plano de la conciencia zonas oscuras de nuestra corporalidad. Este proceso de concienciación se ha realizado en todos los planos de la existencia humana. Desde el momento en que el hombre ha sido capaz de pensar, se ha preguntado sobre sí mismo. La historia fluye de esa respuesta. La acción humana es siempre un

modo de proyectar esa tremenda, oscura, inacabable pregunta. Las respuestas han sido insuficientes, incompletas. Por eso la historia avanza al compás de las nuevas preguntas, escribiendo así, todos los días, sobre la inerte corteza de la tierra. Cuando el hombre medieval buscaba los secretos de la naturaleza en la alquimia, en el fondo estaba preguntándose sobre sí mismo. C. G. Jung ha explicado cómo los misterios de la alquimia no son más que modos de intentar desvelar los misterios de la persona.

El alquimista, se me dirá, quería encontrar oro, la piedra filosofal, por tanto buscaba poder. Sí, cierto es. Pero ¿qué es el poder? Muchas son sus formas de realización; pero, en esencia, no hay más que una forma de poder, que es el poder ser. La cuestión del poder deriva de la cuestión del ser. Por eso, en el gigantesco proceso de conocimiento que supone la maduración de la persona humana, hay un aumento de poder. *Conocer es poder.* Este lema tan sencillo ha sido el acicate histórico para el europeo; por eso la ciencia europea es un instrumento de poder. La sabiduría oriental, en cambio, sólo enseña a vivir.

El «poder ser» es siempre una afirmación contra el «no ser», contra la nada. ¿Por qué ha de existir el ser y no la nada?, preguntan los filósofos. La aventura intelectual del pensamiento europeo ha sido la persecución implacable de la nada que envuelve al hombre. El cristianismo aquietó durante siglos esa ambición de conocer la nada que nos envuelve, pero la ruptura

histórica tenía que producirse y se produjo. El europeo aumentó prodigiosamente sus conocimientos y simultáneamente su poder. La ciencia es un ingrediente histórico de lo «europeo» inexcusable, si se le quiere comprender bien. El «europeo» ha sentido siempre la tentación de la nada: ha jugado con ella. De la nada se defiende el hindú envolviendo la realidad desconocida con el velo de Maya, o el chino pensando en la transmigración de las almas. El europeo, de tal modo ha sentido y se ha enfrentado con su tentación, que tanto su pensamiento, como su quehacer técnico, no son más que un periplo angustioso en pos de la nada. El gigantesco proceso de la ciencia europea consiste en dejar de lado todo lo que es, para perseguir lo que *no es todavía*. En ese intento puede surgir, por taumaturgia, un nuevo mundo geográfico o técnico. ¿No es la técnica moderna un enriquecimiento del estilo de vida, tan vivo como lo fueron los descubrimientos geográficos en su tiempo? De la persecución de lo que no es, surgen nuevos mundos; aunque, naturalmente, esa implacable aventura lleve al hombre a los bordes del abismo.

Europa ha dado al mundo la técnica. A veces se dice que la técnica es la consecuencia lógica del desarrollo de la ciencia moderna. El silogismo, formulado con esa simplicidad, es inexacto: tan hija de la ciencia moderna es la técnica como aquélla de ésta. Existe un enriquecimiento, una fecundación mutua entre ciencia y técnica. La técnica nace de la capacidad del hombre para reproducir y comprobar lo que ocurre en la naturaleza.

El hombre de la técnica ha perdido ante ella el terror sagrado del primitivo y también la admiración del espíritu religioso que no veía en la naturaleza más que el reflejo de Dios.

Pero, aún con este maridaje y fecundación mutua, el fenómeno no resulta explicado. La técnica y la ciencia moderna son correlativas con el desarrollo de una determinada estructura social, y, por tanto, de un determinado tipo de vida. Muchas veces se habla ahora de lo demoníaco de la técnica, de la deshumanización del hombre que provoca. No es sólo la técnica. Son todas las fuerzas que actúan históricamente las que producen esa aproximación a la línea cero que llena de pavor al hombre contemporáneo. La técnica se inventó como un saber de salvación, como algo que había de dar felicidad al hombre. El paraíso futuro es un paraíso técnico. En este anhelo se funden capitalistas y marxistas. La diferencia está en el grado de sacrificio que exigen del presente al futuro. El marxista quiere sacrificar totalmente la realidad presente a un futuro mesiánico, que en el fondo es el mismo con que han soñado y siguen soñando grandes masas de europeos. Hace algunos decenios, sólo algunos espíritus avisados anunciaron el peligro y la imposibilidad de tales mesianismos. Ahora, hasta el hombre medio se muestra sorprendido y perplejo, ante la forzosidad con que el paraíso técnico, ese cielo sobre la tierra con el que contaba, lleva envuelta, entre sus flores, la espina atómica.

***

¿Es cristiano lo «europeo»? Que el cristianismo contribuyó decisivamente a la constitución de Europa es un hecho histórico evidente e irrenunciable; pero también resulta evidente que equiparar, como hizo Novalis, Europa con la Cristiandad es un error. El cristianismo es una religión universal. Ni por su origen histórico, ni por sus propósitos, es lícito limitarla a un ámbito geográfico-histórico determinado.

Sin embargo, es cierto que el cristianismo ha contribuido a crear la conciencia del europeo y de lo «europeo», despertando de un modo afilado *la conciencia personal*. La persona empieza a descubrirse en el mundo griego, pero sólo madura a través de la experiencia cristiana. Persona es, etimológicamente, la máscara. En el teatro griego, los actores llevaban máscara, seguramente para consolidar su significación personal. En la tragedia, el gran motor es el destino: de tal modo movía sus personajes que la conciencia de su libertad no llegaba a florecer. No se podía quebrar la línea del destino. La polis griega estuvo siempre al borde de la tiranía. La máscara aislada cuajaba al personaje. Fue necesaria la venida al mundo de un Dios personal, para dar a conocer los diámetros infinitos de la auténtica presencia personal. El hombre vale la pena, nada menos, que de ser redimido por un Dios que sufre por él. Nunca la dignidad de ser hombre se esclareció de ese modo tan luminoso. El hombre aprendió que en su intimidad había algo divino. Se descubrió persona, la que tiene derecho a existir por sí misma, sin responder ante nadie en este mundo, sino ante Dios.

Nunca, en la historia de la humanidad, se ha realizado operación tan gigantesca. El europeo, que andaba rondando el tema —toda la antigüedad clásica es el despliegue de esta necesidad de conocerse— afincó en él. Y ha quedado de tal manera impregnado de esa iluminación, que cuando en el curso de la historia se descristianizó, en buena parte, su pensamiento, esa aprehensión del misterio de la persona ha quedado intacta. Porque de esa aprehensión nace el tema de la libertad y de la responsabilidad; sólo que, cuando la libertad y la responsabilidad se secularizan, y se anegan los canales que le aportan la savia divina, se cargan de angustia.

La angustia es el miedo a la libertad sin la gracia de la trascendencia. La angustia es la atmósfera densa, plasmática, que infiltra al hombre que desconoce la presencia de Dios o que quiere ser Dios. En otras palabras: la del que se consume ante el infinito de posibilidades. En el misterio de la criatura humana se halla el miedo a la libertad. Un ser sin límites siente la misma angustia desequilibrada del mundo actual, que no sabe a dónde va, después de haber penetrado, como ninguno, en los secretos de la naturaleza.

***

En el plano general de las formas de vida históricas del europeo emergen multitud de figuras aisladas que merecerían un detenido comentario. Con respecto al mundo de la literatura podríamos preguntarnos qué tipo

literario resulta más genuinamente europeo. ¿Es Hamlet, meditabundo y asesino, el que puede simbolizar a Europa, desde las terrazas del castillo de Elsinor? ¿O es Fausto, ávido de conocer, con sed de infinito, pero de un infinito muy ligado al verdor sensual de la eterna juventud y del amor perenne? ¿Qué papel juegan en este desfile de fantasmas europeos Don Quijote y Sancho? ¿Qué simboliza Don Juan? En Don Juan mismo podríamos estudiar las variaciones según los distintos paralelos y su arquetipo esencial. Don Juan simboliza la actitud del hombre europeo ante la mujer, desde el seductor, como lo soñó, en su impotencia, Kierkegaard, al conquistador, como lo plasmó Zorrilla. En cualquier caso, en Don Juan hay una persecución insatisfecha y dolorida, en medio de su euforia bravucona, de la mujer. En el amor trágico del europeo, como el de Tristán por Isolda, el amor infinito se tropieza, en su avidez ilimitada, con el espectro de la muerte.

En Europa cuajan también formas peculiares de vida, tales como la del caballero medieval o el hombre de la «virtu» renacentista. Más interesante a nuestro propósito resultaría detenernos en los estilos humanos que creó el siglo XVII, por estar más próximo a nosotros, y por coincidir, en su nacimiento, con el de la conciencia europea.

En el siglo XVII cuajan fundamentalmente dos: «l'honnête homme» francés y el «gentleman» inglés. En uno, como en otro, predomina la máscara, en cuanto máscara es forma personal. Se trata de inventar

maneras que modulen el comportamiento humano. Tales formas de vida han tenido su evolución histórica. «L'honnête homme» cuaja en la corte de Luis XIV. No fue el rey, ni la corte misma, los que trajeron el refinamiento en las maneras sino aquella mujer admirable, la incomparable Artemisa, Catalina de Vivonne, Marquesa de Rambouillet. Estableció el arte de la conversación y señaló lo que era «bienséance» o conducta correcta. Cuando las formas se vuelven tan rígidas que carecen de sustancia vital, se ridiculizan, como hizo Molière en su obra *Les Précieuses Ridicules*. Pero cuando las formas aluden a algo esencial del modo de ser personal, tienden a pervivir. En Francia «l'honnête homme» ha llegado, como el culto de la conversación y la psicología de la «Corte», hasta nuestros días. Tal ha sido su fuerza que sobrevoló las tormentas de la Revolución y del ascenso de la burguesía al poder.

El primer ejemplo del gentleman inglés fue el rey Arturo, hijo de Uther Pendrago. Fue el que mató al gigante del monte San Miguel, el que conquistó Irlanda e Islandia, se casó con lady Guanhaman y desafió al Emperador. Fue, sobre todo, el que fundó la «Table Ronde» con sus caballeros Bediver, Gwalchmei, Walvani, Kay y otros, todos ellos ejemplo de pureza, corrección y valor.

Tanto el «honnête homme» como el «gentleman» son formas secularizadas del «caballero cristiano» que enlaza a su vez con el «decorum» romano y con lo

que el griego llama «to prepon»[1]. Si en ellos la máscara, el principio formal, es más evidente, es porque resulta necesario para la convivencia en una época en la que empieza a desaforarse la agresividad. El modo de vida europeo ha sido posible por esa vieja templanza que heredó del mundo clásico y que vivifican las virtudes cristianas. Cuando se quiebran las virtudes un viento del desierto amenaza con secar las mismas raíces de la vida humana. La secularización no puede llegar a la negación de lo que hay de misterio divino en el alma humana.

L'honnête homme, el gentleman, el caballero, el «junker» están sometidos actualmente al proceso de anonimización del hombre-masa.

El peligro del hombre-masa está en su impersonalización. La dialéctica de la vida europea gira hoy en torno al proceso de liberación de esa tendencia a la desintegración personal que supone la masa. Corre ahora lo «europeo» el riesgo de perder su más radical característica: el descubrimiento de que vida humana es, ante todo, vida personal.

Hay una vuelta a ese principio. Se habla mucho de un humanismo europeo. ¿Tiene algún significado

---

[1] La comparación entre «lo europeo» y «lo español», que no es el tema propuesto, nos llevará forzosamente a estudiar, comparativamente, estos diversos ideales históricos de hacerse hombre con el del «hidalgo». Sobre este último apenas encontraremos páginas más certeras que las de A. G. Valdecasas en su libro *El hidalgo y el honor*.

histórico esa expresión? Malraux pretende volver a una especie de sacralización del hombre; pero una sacralización desprovista de todas las relaciones con la Divinidad, una especie de sacralización laica, ¿es posible?, ¿es auténtico tal intento? El futuro encierra su respuesta; pero es difícil aceptar esa propuesta, si no va acompañada de una auténtica incorporación de sustancia espiritual.

***

Dostojewsky hablaba de Europa como de un cementerio. Frecuente es la expresión de Europa como museo. Museo o cementerio, es como si Europa perteneciese al pasado o estuviera en trance de pasar. Como medida defensiva se apela a la creación de los Estados Unidos de Europa. No sé si esta política persistirá o no, triunfará o fracasará. Lo que para mí resulta evidente es que Europa no ha de desaparecer como forma de vida, que es lo importante, por la amenaza de los dos colosos: los Estados Unidos y la URSS. Ellos están enfermos del mismo mal que Europa, sólo que más grave. La aventura histórica del europeo ha sido, y sigue siendo, amplia y compleja: un desarrollo monolítico de la misma técnica, de la masa, del poder atómico, es un *agotamiento precoz* de sus posibilidades. Todo especialismo lleva un germen de muerte. Si amenazada está Europa, más lo estarán sus excrecencias monolíticas.

La historia no es un destino fatal e irrecusable. En eso no se diferencian individuo y colectividad.

La pérdida del poder político no es, todavía, la muerte. Es posible que aparezcan otras formas de poder. El mundo necesitará durante mucho tiempo de lo «europeo» para poder seguir viviendo una vida lo más humana posible. A pesar de los errores, a pesar de las guerras o precisamente por ello. Ningún sufrimiento es inútil. Si no lo son los individuales, tampoco lo han de ser los infinitos de esta vieja Europa que ha sabido dar, merced a ellos, un poco más de luz a la vida del hombre sobre la tierra.

JUAN JOSÉ LÓPEZ IBOR

*Olivos, 15.*
*Madrid, 3.*

# *Teatro y poesía*

## Shelley como dramaturgo

Los críticos teatrales ingleses han insistido últimamente, con motivo de la presentación en el Old Vic de Londres de *The Cenci,* la única tragedia de Shelley, en la evidente diferencia que separa la actividad poética de la dramática. Al recalcar, desde su particular punto de vista, que la visión, la técnica y la sensibilidad del poeta difieren de las del dramaturgo, vienen a afirmar algo así como un «zapatero a tus zapatos» aplicado a los géneros literarios, y hasta a sugerir, incluso, cierta incapacidad constitucional del poeta (el Poeta, en abstracto) para trasmutarse en dramaturgo.

Naturalmente, la distinción es ociosa, porque si bien por una parte es evidente la diferencia formal, por otra, todas las barreras que se levanten en el campo retórico resultan allanadas por los ejemplos en contrario. No es necesario acudir a casos tan fáciles como Shakespeare, o Lope, o Musset, o Lorca, o Eliot, para mostrar cómo el medio más próximo de comunicación que encuentra el poeta en su camino sea el teatro. Y este encuentro se repite con una frecuencia que permitiría hablar de la «tentación teatral» del poeta. Se tropieza aquí con una dificultad terminológica –la reducción de sentido del nombre «poesía» que actualmente identificamos con acepción de «lírica». Algo

así como cuando hablamos de «pintura» pensamos involuntariamente en óleo, lienzo y caballete, suele tomarse la parte por el todo y atribuir a la poesía total los caracteres de la lírica. Pues claro es que la rama poética que se encuentra más próxima al teatro es la épica.

La «tentación teatral» del poeta no se debe a que el teatro tenga una superioridad intrínseca como medio de comunicación, pues todos los medios expresivos de que dispone el hombre son potencialmente ilimitados. Pero es obvio que, si no en la intensidad, sí en la amplitud de la comunicación, supera el teatro a otros géneros, ya que utiliza como primordial medio expresivo la voz y el gesto humanos inmediatamente ante un auditorio presente y no la palabra impresa, con acción, entrañable, pero íntima y silenciosa, sobre el lector individual. Es lógico, pues, que cuando el poeta quiera ampliar su auditorio y asegurarse de su acción sobre él y de la mutua colaboración que esto representa, piense en el teatro como en un estadio de tentadoras posibilidades.

Otro medio posible, al otro extremo, es la novela. Pero en un extremo tan alejado que al poeta le suele ser imposible salvar la distancia. Pues, por naturaleza y por técnica, lírica y novelística pertenecen a mundos opuestos. La poesía (utilizo deliberadamente, aun reconociendo su parcialidad, la identificación poesía-lírica), como, en parte, el teatro, son mundos de síntesis de observación y de economía expresiva, mientras la novela lo es de análisis y de reconstrucción fidelísima del

mundo y de su experiencia. Muchos son los poetas que han brillado en el teatro, muchos los dramaturgos poseídos de un extraordinario aliento poético, hasta el punto de que en los más grandes se confunden en una excelencia única ambas fuentes de inspiración. La expresión «teatro poético» nada tiene que nos repugne. En cambio, «novela poética» lleva en sí un deje despectivo. Quizá pudiera citarse algún ejemplo en contrario —Goethe sería la excepción que confirmase la regla y, aun así, Fausto estará siempre por encima de Werther— ¿pero dónde está el gran poeta que sea, a la vez, gran novelista? La duplicidad poesía-novela es tan inusitada que siempre se citará como extraordinario el caso de Thomas Hardy, quien, llegado a la cumbre de su creación novelística, la interrumpe de golpe para dedicarse exclusivamente a la poesía. Aunque su obra poética más famosa, *Los Dinastas,* pertenezca en realidad a la épica.

El interés de Shelley por el teatro data de la última etapa de su vida, aquella que, aun dentro de lo relativo que su brevedad impone, puede llamarse de madurez. Su interés se fijó, aparte de la dramática inglesa isabelina y posterior, en los trágicos griegos y en Calderón. Además de las lecturas, estudios y traducciones, su preocupación por el teatro le condujo a emplear el diálogo como medio expresivo. Su utilización es aún estrictamente política en *Julián y Maddalo,* «conversación» en que las líneas de diálogo quedan incluidas en el cuerpo del poema. Rigurosamente coetáneo en composición —ambos proceden del otoño italiano de 1818— es el «drama lírico» *Prometeo libertado.* La redacción de este drama, sin

embargo, se extiende a todo el año siguiente y en el verano de él, en Liorna, Shelley escribe *Los Cenci*, que ya no lleva agregado el adjetivo «lírico», sino que se califica simplemente de «tragedia». Las tres obras señalan, aproximada pero típicamente, el camino que sigue el poeta desde la intimidad lírica hasta la expresión dramática. *Julián y Maddalo* no es más que la trasposición poética de una conversación famosa entre el propio Shelley (Julián) y Lord Byron (conde Maddalo). La elaboración de la realidad es simple y el escenario veneciano en que tiene lugar la conversación proporciona un motivo fácil para la descripción brillante. El poeta opera con una realidad inmediata, con algo que, en definitiva, no es más que un sucedido privado, un hecho de su experiencia íntima, y el poema todo viene a ser como la página arrancada de un diario.

*Prometeo libertado* pertenece a muy otra categoría. Es un gran poema simbólico y dialogado, de hondura y fuerza tales que hacen de él la más vigorosa y acabada de sus obras. Si se trae aquí, es por la simultaneidad de su composición con la de *Los Cenci* y para señalar las diferencias entre ambas. Se trata de un gran friso mitológico, impregnado de espíritu clásico, donde el dominio de la expresión en Shelley alcanza las cimas más altas, lanzándose desde ellas en suntuosas cataratas de imágenes. El tema –la libertad humana y el problema del mal– es el mismo que el de *Los Cenci* y la preocupación constante del poeta en la última parte de su vida.

Pero en *Los Cenci* Shelley no se propone escribir

un poema dialogado, sino una tragedia, y no para ser leída, sino para ser representada. Sus personajes no son ya símbolos ni héroes mitológicos; son los protagonistas de la terrible y conocida historia que acabó con la extinción de aquella familia romana. Durante su estancia en Roma, Shelley tuvo noticia de los sucesos por un manuscrito que se atenía más a la versión popular que a la fidelidad histórica. «La historia es —escribe en el prefacio de la tragedia— que un anciano, tras una vida de corrupción y de perversidad, llegó a concebir un odio implacable hacia sus hijos, que se manifestó contra su hija en forma de pasión incestuosa, agravada por toda clase de crueldades y de violencias. La hija, después de largos e inútiles intentos para escapar a lo que consideraba una contaminación perpetua, física y espiritual, planeó al fin, con su madrastra y su hermano, el asesinato de su tirano común. La joven, forzada a obrar así por un impulso que superaba el horror del acto, era indudablemente un ser dulce y gentil en extremo, una criatura hecha para agradar y ser admirada, y violentada, por lo tanto, en su natural manera por la fuerza de las circunstancias y de los sentimientos. El hecho fue descubierto en seguida y los criminales ejecutados, a pesar de los encarecidos ruegos manifestados al Papa por los magnates romanos».

Shelley quedó impresionado por la historia, en la que vio la oportunidad dramática que estaba esperando. La juzgaba, escribía a su amigo Peacock, «eminente-

mente dramática». Pero si el tema, por muchas razones, le fascinaba, no dejaba de percibir las dificultades que llevaba consigo, en especial de carácter moral. «Me he esforzado bastante –sigue escribiendo a su amigo– por que mi tragedia sea apta para la representación y quienes la conocen la juzgan favorablemente. Está escrita sin ninguno de los sentimientos y las opiniones personales que caracterizan mis otras composiciones; habiendo cuidado tan sólo de mostrar con imparcialidad unos caracteres tales como probablemente fueron en la realidad los personajes representados, a la vez que de conseguir el mayor efecto popular posible de semejante exposición. Le envío una traducción del manuscrito italiano sobre el que se basa mi tragedia, cuyo tema fundamental he tratado con extrema delicadeza; pues mi duda principal, en cuanto a su éxito como obra representable, se limita únicamente a la cuestión de si un tema como el incesto en esta forma, con independencia de su tratamiento, será tolerado en la escena. Creo, sin embargo, que no levantará objeciones, considerando, primero, que se trata de hechos históricos; y, en segundo lugar, la escrupulosa delicadeza con que lo he tratado».

Tanta delicadeza empleó Shelley que el incesto no es el tema de *Los Cenci*, aunque la idea esté presente en la mente del poeta y en la del espectador y constituya el definitivo agravio que determina que Beatrice se decida a tramar la muerte de su padre, único medio de acabar la monstruosa carrera de sus

crímenes. Pero el hecho no se menciona nunca y si se alude a él, es sólo por medio de circunloquios y eufemismos. Hasta tal punto, que este silencio llega a hacer peligrar, dramáticamente, la emoción de la escena en que la agraviada Beatrice se encuentra con Lucretia, su madrastra. En el largo parlamento, lleno de desesperación, de la hija, Lucretia sólo intercala un estribillo de «¿Qué ha hecho tu padre?» sin inquirir más precisiones.

Es curioso que Shelley eluda el tema prohibido, pues lo que con más fuerza le atraía de la horrenda historia había sido, precisamente, el incesto. La atracción que el incesto ejerce sobre Shelley —común a otros tantos románticos— tiene su origen en íntimas razones subconscientes de su personalidad, que no es éste el momento de elucidar. Baste la referencia ahora al elemento de narcisismo que se atribuye en su carácter y a sus propias palabras de que «ni el ojo ni la mente pueden verse a sí mismos más que reflejados en lo que les es semejante» *(Defensa de la Poesía)*. Algo, de todas formas, de más hondo había en esta fascinación que lo que se desprende de las explicaciones que da en carta a María Gisborne, comentando a Calderón: «El incesto es, como tantos otros temas irregulares, una circunstancia altamente poética».

La razón de tratar el tema escabroso con tanta circunspecta delicadeza es bien clara: Shelley pretendía escribir una tragedia para la escena, no para ser leída, sino representada en el Covent Garden, y al escribirla

tiene bien presente cuáles serían los actores ideales para los dos principales papeles, Miss O'Neil y el famoso Kean. Precauciones inútiles, pues la tragedia no sólo no fue aceptada, sino que tuvo que esperar un siglo largo (hasta 1922, centenario de la muerte del poeta) para subir a la escena pública. Es curioso comparar cómo lo que se consideraba irrepresentable en la Inglaterra del XIX podía representarse sin escándalo en la España de dos siglos antes, pues precisamente la tragedia calderoniana a la que se refiere Shelley es *Los cabellos de Absalón,* en que el tema del incesto está tratado explícita y audazmente.

Pero el tema de *Los Cenci* es mucho más amplio y profundo que el puramente humano del incesto. Es el mismo de *Prometeo libertado,* el tema que obsesionaba a Shelley y que llegó a tener tanta importancia en la última parte de su vida: el del mal y el bien (o el Mal y el Bien, de no repugnarnos las mayúsculas), en relación con la divinidad y con la libertad humana. El hombre sufre el mal universal, omnipotente —al parecer— y divino, pero tiene en sí la fuerza suficiente para oponerse a él, aunque en esta batalla sufra las consecuencias de un orden preestablecido. La oposición mal-bien aparece con un carácter supremo y superior, en todo caso, a la acción de la divinidad y del hombre. Hasta el punto de que mal y dios llegan a identificarse y el dios se convierte en un motor maligno que encuentra su complacencia en perseguir al hombre: en un espíritu de odio y de destrucción. Es el Júpiter de

*Prometeo,* pero también el dios del conde Cenci, cuya acción destructiva invoca para maldecir a sus hijos.

Claro es que este dios no es tal, sino un espíritu intermedio, un dios del mundo, que provee a los apetitos y deseos de una sociedad amparada en su culto. Pues así como Júpiter conoce la existencia de otros poderes celestes más excelsos, también por encima del dios que ampara los crímenes de Cenci se levanta la armonía suprema del bien y de la verdadera justicia.

Beatrice Cenci, al tramar el asesinato de su padre, no lo hace sólo, como la Tamar calderoniana, para vengar un agravio, sino para poner fin a la serie de crímenes, de los cuales el incesto no es más que la culminación, forzada a ello por la inactividad de la justicia de los hombres. La situación trágica se produce por la coincidencia de ser este hecho, a la vez, un acto de justicia absoluta y un parricidio. Ni por un momento se glorifica el crimen ni se sugiere que la venganza sea en sí un acto loable. Beatrice no actúa con arreglo a la razón ni a la cordura, pero ninguna figura trágica es razonable. Es en el horror irracional con el que contemplamos sus desdichas y sus actos en lo que, pensaba Shelley, residía su carácter dramático.

Pero todas estas dicotomías morales, todas estas oposiciones últimas, había que infundirlas en seres humanos que, aunque extraordinarios, debían ofrecer una apariencia y una caracterización diferenciada, obedecer en el escenario a un nombre y a una motivación

psicológica. En definitiva, Shelley tenía que crear unos personajes, no unos símbolos poéticos en los que apoyar meramente la representación de una idea. Es en este paso de lo simbólico a lo real donde iba a ponerse a prueba sus condiciones como dramaturgo —el paso de la lírica a la dramática. Shelley triunfa a medias y su fracaso a medias ilustra el caso del poeta metido en tareas teatrales. El fracaso consiste en que concibe la oposición mal-bien en términos demasiado absolutos, hasta el punto de no admitir ni mezcla ni matiz, ningún reflejo del bien en el mal. El conde Cenci es tan absolutamente perverso, encarna el espíritu del mal de forma tan inhumana, que el espectador llega a observarlo con repulsión, pero sin odio. Shelley no se siente en ningún momento identificado con él, ni menos llega a comprenderlo ni a justificarlo. Esta indiferencia, o parcialidad, del autor para su personaje es fatal para la tragedia, porque no hay creación literaria posible sin cierta identificación con lo creado. Cenci es una máquina de crueldad, un espíritu diabólico hasta en sus propios tormentos y aun en su falta de satisfacción o de goce, por depravados que éstos pudieran ser, en la consumación de sus crímenes. La tragedia comienza, psicológicamente, a cero y prosigue así en toda su primera mitad, pues el espectador desconoce a qué se debe el odio mortal que Cenci siente por su primera esposa y que traslada a los hijos habidos en ella. Cierto que el conde trata de explicar su crueldad, pero la explicación suena tan vaga y tan

falta de caracterización humana como pueda serlo la de un espíritu maligno:

*Cenci.*

. . . . . .

El placer sensual deleita a todo hombre
Igual que la venganza; muchos gozan
Con los tormentos que jamás sintieron—
Adulando su paz con el dolor de otros.
Mas yo tan sólo en esto encuentro mi deleite:
La visión de agonía y el sentido del gozo,
Con tal que éste sea en otro y de mí mismo aquélla.
De nada me arrepiento y apenas nada temo,
Que son, según parece, los frenos de los hombres.
El hábito se ha hecho tan fuerte en mí, que ahora
Mi estragada invención, de toda idea
Hace retrato de su antojo (y siempre
Cosas son que, de verlas, temblarías),
Como si el alimento y el descanso
No fueran para mí hasta no haberlo
Consumado.

*Camilo.* ¿Y no te sientes
Hondamente infeliz?

*Cenci.* ¿Por qué infeliz?
No. Yo soy lo que vuestros teólogos conocen
Por un empedernido (lo que parece osado,
El denigrar los gustos personales).
Cierto, fui más feliz mientras tenía
Virilidad capaz para cumplir mi gusto;

Preferí la lujuria a la venganza; ahora
Mi inventiva se agota: ¡Vejez, ley para todos!
Aun así queda por cumplir un acto
Cuyo horror ahondaría el apetito
Más agotado. Aunque no sé qué hablo.
Cuando era joven en nada más pensaba
Que en el placer; de dulce miel vivía:
Pero el hombre, por Dios, no es una abeja,
Y pronto me sacié. Aun más, no supe
Lo que el placer de cierto es en la tierra
Hasta matar a un enemigo, oyendo
Sus gritos y los gritos de sus hijos.
Pero apenas deleite encuentro ahora en ello.
Prefiero las angustias que el terror me descubre,
Las órbitas inmóviles, los labios temblorosos,
Que me anuncian que el alma derrama en sus adentros.
Lágrimas más sangrientas que sudores de Cristo.
No acabo con el cuerpo, que en sí encierra,
Como en prisión, el alma en poder mío,
Donde la nutro con el pan del miedo
Al dolor incesante.

Desde el momento que el viejo Cenci es estrangulado por unos asesinos a sueldo, el tono y la emoción dramáticas de la tragedia suben de punto. La comparecencia de Beatrice ante el tribunal, su defensa y su exhortación al asesino en el tormento, van situando al espectador hasta llegar al momento cumbre de la tragedia, el último acto, desarrollado en la prisión. Con

Beatrice, personificación de la bondad en la peculiar visión del poeta, Shelley se identifica hasta tal punto que no ha faltado quien opine que no hay tal Beatrice, sino el mismo Shelley hablando por su boca. Ofrece, además, este personaje la ventaja de que estamos en antecedentes del porqué de sus acciones y de que todos sus motivos se encadenen con claridad. En este último acto, en que Beatrice, en los momentos inmediatos a la ejecución, consuela a los suyos o canta una dulcísima canción de cuna, Shelley llega a alturas shakespearianas.

Porque, a pesar de sus evidentes defectos, de la longitud de los parlamentos, de cierta rigidez y discurseo didáctico de Beatrice, *Los Cenci* posee una grandeza que no encuentra paralelo en el teatro inglés de los dos siglos anteriores. Y, atendiendo a su sencillez y severidad de construcción y a la suntuosa contención verbal, se encuentra a cien leguas del típico teatro romántico, difuso y efectista. Lo que perjudica a *Los Cenci* es que, fatalmente, al tratar de calibrar su valor dramático, tomamos como medida y término de comparación el drama de Shakespeare. No es corto elogio para la capacidad dramática de Shelley el decir que la comparación no es, en este caso, ni odiosa ni disparatada.

Al contrario de *Prometeo libertado, Los Cenci* está desnudo de toda la pompa de imágenes y de todas las riquezas de expresión que tanto abundan en aquél. «Al escribir esta obra —afirma su autor en el prefacio—, he evitado cuidadosamente lo que suele llamarse mera poesía, y pienso que apenas se encontrará una imagen

suelta o una sola descripción aislada...» El gran lírico reprime el vuelo de la fantasía y, lo que merece notarse, esta contención se da en las condiciones aparentemente más adversas, pues durante la época de redacción de la tragedia, Shelley se encontraba inmerso como nunca en el estudio y admiración por Calderón, cuyo lenguaje («poderoso y expresivo», en frase suya), no puede ponerse precisamente como ejemplo de contención lírica. También parece –aunque esto sea un tanto divagatorio– que el escenario que por entonces rodeaba al poeta invitaba a escaparse por los disparaderos de la invención. En la Villa Valsovano, próxima a Liorna, que durante el verano de 1819 habitaron los Shelley, el poeta había elegido como cuarto de trabajo la pequeña torre o ático encristalado, y el panorama que su altura ofrecía debía de tener toda la sensualidad y todo el brillo que el verano mediterráneo puede ofrecer a un hombre del norte melancólico. Bajo el esplendor del cielo de julio, se divisaba el próximo Tirreno y, a la espalda, los Apeninos, mientras de los valles llegaban las voces de los trabajadores de las viñas, cantando a Rossini, mezcladas al monótono contrapunto de las cigarras. Sensualidad, color, música –la descripción que hace Shelley en sus cartas parece evocar una ópera campestre sobre un telón de Tiziano.

El camino de la lírica a la dramática fue recorrido por Shelley con entusiasmo y aunque el escándalo que su nombre provocaba fue suficiente para que la tragedia no saliese de la página impresa, su intento interesa,

aparte de la altura dramática alcanzada, por ilustrar la marcha del poeta en busca de un medio de expresión más amplio y directo, su deseo de aproximación a un público, aun a sabiendas de su hostilidad y lejanía. No hay duda de que Shelley, de haber vivido más tiempo, hubiese profundizado en su labor dramática, como el ejemplo de su drama histórico, *Carlos I,* que dejó apenas esbozado, demuestra. Pero en los casos de excelsitud como en el de Shelley no tiene sentido hablar de vida malograda, pues parece como si lo breve obtuviese en lo intenso una misteriosa, armoniosa compensación de totalidad.

ALBERTO MARTÍNEZ ADELL

*27, Pembroke Gardens.*
*London, W. 8.*
*Inglaterra.*

# EL HONDERO

*Honda es el verso...*
SALVADOR RUEDA.

## JAIME FERRÁN:

*Setiembre*

•

## LEOPOLDO DE LUIS:

*Dos cartas*

# *Setiembre*

Setiembre,
mes
dorado,
fulgor
último,
canto
del
verano
dormido,
en el
cauce
del
año
que
declina.

JAIME FERRÁN

*Termes, 2.*
*El Viso.*
*Madrid, 2.*

# *Dos cartas*

## CARTA A MIGUEL HERNÁNDEZ,
### al volver a ver a su hijo

Miguel: te escribo en este otoño, hacia
los dieciocho años de tu muerte;
te escribo porque acabo de mirarte
los ojos en tu hijo. De repente

te vi en sus ojos hoy. Retrocedía
el tiempo como retrocede
la luz en un espejo. En un espejo
me ha parecido verle

niño de entonces. Pero ya ha crecido
tanto como has crecido tú en la muerte.
Suma casi tu misma edad de tierra.
Tu estatura de muerto. Casi tiene

tus años de mudez. Se ha hecho tan alto
como tu ausencia. Tan de prisa crece
como tu soledad, como el silencio
que se acumula contra las paredes

que te cobijan. Él nos da la talla
del dolor de este tiempo. Se hace eje
del girar de los años transcurridos,
de la pasada tierra, en la que llueve

llanto de España. Es igual contarle
sus años como que le cuenten
cada eslabón a esta cadena. Un día
tú lo engendraste en un amado vientre

hacia la libertad; morían mientras
hombres; tú mismo, como un joven héroe,
formabas entre ellos. Tú querías
que una semilla musical y alegre

se hiciera tu vivir: el verso, el hijo,
la esperanza sembrabas. Puro, indemne,
salías del terror. Entre tus labios
era la vida quien cantaba siempre.

Nadie ha cantado como tú la dicha
noble de ser camino de la especie,
esa grave alegría de sentirse
de una edad a otra edad humano puente

bajo el que fluye sin cansarse un río,
y ser al mismo tiempo gota breve
de esa agua tumultuosa. Piedra y gota
únicas y en común de la corriente.

Era para ti un ansia de futuro
el hijo, una perenne
proclamación de aurora, una mañana
de la que luz y libertad emergen.

Pero te nació el hijo cuando todo
se concitaba contra ti. «Un torrente
de puñales» –profetizaste un día.
Y cayó la tristeza como nieve

sobre los campos de tu pecho, sobre
tu vida blanqueándola de muerte.
Y ahora está aquí tu hijo ante mis ojos,
ante tus ojos que en su faz se encienden

porque no los cerraste, porque nada,
ni aun la mano feroz del odio, puede
cerrar los ojos al que mira, puro,
en la esperanza signos indelebles.

Y ahora está aquí ese signo de esperanza,
esa raya en el mar del rencor, ese
hijo que niño ayer bebía sangre
de hambre y cebolla en la materna leche.

Crecido como el tiempo de la noche,
como la sombra que nubló tu frente.
Arrancado de ti como con mano
de crueldad se arrancan los esquejes.

Ahora está aquí. Te escribo porque sepas
–y sé que es sorda tu materia inerte–
que está tu hijo entre nosotros, que hace
ante nosotros, juvenil, el trueque

de su alegría por nuestra amargura,
su luz por nuestra sombra. Es la esperanza. Viene
como todos los hijos de la tierra:
El mundo entre sus manos ya se mueve.

## CARTA A ALFREDO VARELA,
### por su novela *El río oscuro*

La cuestión es que se escarnece
al hombre y se le humilla.
Un «río oscuro» entre sus remolinos
siempre logra atrapar su vida,

siempre lo sorbe con sus enfangadas
bocas, entre sus líquidas
manos, y contra sus guijarros
de odio lo precipita.

La angustiosa cuestión, Alfredo
Varela, es que el hombre viva,
porque algo turbio lo envenena
y lleva siglos de agónía.

La cuestión puesta al rojo, la llagada
cuestión es ésta, y tú te indignas
y tus palabras como piedras
arrojas contra la injusticia.

Del Alto Paraná bajan cadáveres
que con su lengua rota gritan,
que con sus ojos carcomidos
por los peces, al cielo miran.

La yerba mate alza sus olas,
de repente vuelta enemiga,
y va a estrellarlas contra el ciego
farallón de humana ignominia.

Tú ves pasar como en un cuenco
de boca en boca un mate, una saliva
de rencor y miedo y miseria,
ceguera lúbrica y codicia.

Y el guaraní la selva cruza,
salta el Paraná y la Argentina,
atraviesa sobre el océano.
Su patria está en cualquier orilla.

En cualquier parte de la tierra
hay un hombre con una herida.
Sobre el cimiento de su sangre
piedras y piedras se edifican.

Si enmudecemos puede a todos
alcanzarnos esa mancilla.
Si no gritamos aunque sea
en desierto ese infame estigma

nos marcará. Porque tenemos
los atributos de la hombría
y en nuestras manos pluma o arma
para combatir la mentira.

La cuestión es que acorralado
el hombre al fin se animaliza
y ni conserva fe bastante para
hacerse con el aire que respira.

Lo que, Alfredo Varela, pones
a flote en este río es la divisa
varonil del que se percata
que él es también la vida misma

y que en sus hombros va la fuerza
de la materia convertida
en un árbol que piensa y sufre
y echa raíces donde pisa,

y que sus manos a otras manos
furiosa y libremente unidas
la vuelta pueden dar al mundo
y edificar sobre las ruinas.

Lo que pones a flote es nada
menos que la esperanza renacida.

LEOPOLDO DE LUIS

*Rodón, 12.*
*Madrid, 20.*

# PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

MANUEL BLANCO GONZÁLEZ:

*La lucha con el toro*

•

H. A. MURENA:

*La sierra*

## *La lucha con el toro*

Y MIRÓ EL SOL. MIRÓ HACIA EL SOL, AL SOL, FIJAMENTE, con los ojos quietos, inmóviles, sin parpadeos. Porque allí estaban él y el sol... Se miraban y ninguna otra cosa existía en el mundo, nada podía interponerse entre ellos. Él y el sol, frente a frente...

Y el hombre se irguió con una arrogancia atroz, insoportable, imposible... Se irguió y el esfuerzo de cada uno de sus músculos, de todos sus nervios y sus venas, ese intenso esfuerzo, extraordinario, esa dureza pesada de sus músculos y ese golpeteo constante en sus sienes lo volvieron firme, más que firme, hierático, inflexible...

Se sentía lleno de sí mismo, angustiosamente repleto, preñado de sí mismo, tan completo, tan seguro y tan fuerte que ya nada era bastante para él, que ya nada podía satisfacerlo, y sólo quería expandirse, llenar el universo... Porque se sentía capaz de crear el universo, capaz de completarlo él solo, con sí mismo; sentía que podía hacerlo con sus despojos.

Porque, en ciertos momentos –lo sentía, eso era exactamente lo que él sentía–, algunos hombres... O, ¡no!, él, mejor él, solamente él, en ciertos momentos era capaz de desafiar a todo, de desafiar todo; –más fuerte que todo.

En esos momentos la rabia lo poseía, era poseído por un furor, por una furia sagrada. Y entonces decía

« yo!», sentía «¡yo!» como lo único. Se sentía completo, no le faltaba nada. Él, «¡yo!», absolutamente solo, único, replegado en sí mismo, en su solitaria e inútil fuerza.

Nada fuera de él. Absolutamente nada.

Y miraba al sol como un amo. En realidad, verdaderamente, esperaba que el sol apartase sus ojos, su luz; creía y sentía que el sol quedaría vencido. Porque se sabía capaz de llenar el universo... Porque se sentía capaz de estallar y llenar el universo con su alma, ya que su pecho no era bastante grande, no era bastante fuerte para contenerla.

Estaba ciego. Ciego de orgullo, con su orgullo, ya que ese orgullo estallaba de golpe con una fuerza loca, irresistible, y todo giraba alrededor suyo como un torbellino y sólo él, solamente él podía permanecer quieto, impasible, seguro... Y entonces era enorme.

Los gritos, los gemidos, la luz, el aire, el viento, la arena y la tierra y el pasto y el cielo, todo temblaba ante él; y el hombre se paraba firmemente, se clavaba sobre sus dos piernas y miraba despectivamente, despreciativamente, con una altivez horrorosa y triste, miraba el mundo, miraba todo y sonreía...

Todo estaba loco, todo era débil e informe, irresoluto; y él sonreía, se sonreía a sí mismo, mientras su sangre se precipitaba vorazmente, violentamente, en sus venas y encendía su cuerpo, subía a su cabeza, bailaba una danza absurda de alegre locura y sólo él estaba vivo en el mundo, sólo él vivía en el mundo,

y sólo para él ardían las estrellas, giraba la tierra, quemaba el sol...

Y sentía gritos gigantescos en su garganta, gritos fuertes y temibles, brutales y feroces, gritos que no dejaba brotar ni salir de su pecho, que no dejaba escapar de su garganta para no espantar a la tierra entera, para no aterrar el universo.

Y entonces estaba logrado. Se erguía solo, completamente solo en la plaza, y el alma, su alma, quería escaparse de ese mezquino encierro, demasiado pequeño para ella, insignificante, miserable.

Todo giraba alrededor de él, giraba y temblaba, sin fuerzas, incapaz de oponérsele, inerme.

Él estaba en la plaza de toros. En la plaza de toros.

En la plaza de toros brillaba cada partícula de arena, cada minúsculo grano golpeado por el sol. Y en las estradas estaba sentada la gente. Millones de hombres, millares o millones, todos los hombres, todos los hombres que esperaban, que estaban esperando, esperando la muerte.

Porque allí se olía la muerte; se olfateaba la muerte. Todo estaba preparado, exclusivamente, para la muerte.

Y los hombres ululaban, humeaban, lamían o succionaban esa muerte. Y el olor de sangre y la vista de la sangre y las heridas palpitantes y la lucha encarnizada, a muerte, estremecían sus vísceras de placer, los excitaban, les hacían sentir el deseo de arrojarse a la arena y lamer esa sangre caliente, tibia, esa sangre coagulada por el sol, les hacía mugir de deseos apenas contenidos

de alimentarse de esa sangre y disputarla a las moscas, de echarse sobre la arena y lamerla, como las moscas... Esa sangre recién vertida, recién derramada, nueva y reluciente, aguzaba todos sus instintos y querían echarse de rodillas en la arena y chuparla, succionarla, ávidamente.

Porque allí no había otra cosa que esa sangre, la muerte y el sol; allí estaba, sobre todo, la muerte. Y esa muerte era de todos, les pertenecía a todos, esa muerte era de todos ellos y la amaban y la deseaban. Y cada toro muerto era, en realidad, como todos ellos, inmolado, echado como un tributo, arrojado como un sacrificio a esa muerte extraordinaria, terrible, a esa muerte que todos idolatraban, que todos ellos adoraban en la plaza de toros. Sin embargo, cada uno de ellos sabía que iba a morir; sabía que también su sangre brillaría en la arena; tal vez la amaban justamente por eso.

La muchedumbre, los hombres, todos ellos, mugían, giraban, gritaban, se movían inquietos, con sordos e irritados murmullos, se levantaban con violencia, insultaban y toda la rabia acumulada durante siglos y milenios de paciencia y cobardía surgía, avasallaba, enmudecía y hacía callar todas las otras cosas... Y con cada muerte se vengaban y gozaban, de antemano, todas las otras muertes deseadas, todas las otras muertes largamente soñadas, y aun la propia muerte, la muerte de cada uno de ellos, brutalmente temida y brutalmente amada.

Y la muerte surgía, vivía ansiosamente entre todos ellos, probablemente más que en la plaza, más que

entre los hombres y los toros que luchaban. La muerte se expandía con gruñidos de alegría, penetraba en cada alma y la llenaba, la colmaba de furia impotente y mezquina, de amor loco y absurdo hacia la sangre y hacia los cadáveres, de un placer tan exasperado e incomprensible como el del sexo..., los enardecía, mientras un olor fuerte y nauseabundo inundaba la plaza, entre los constantes zumbidos de las moscas y el calor sofocante de los rayos del sol. Y el sudor de cada hombre, las gotas gruesas y pegajosas del sudor, formaba una sola capa de humedad que se confundía con la de las gruesas gotas de sangre en la arena, sangre igualmente pegajosa y sucia y absolutamente, totalmente imposible de arrancar, de quitar, como si fuera un líquido pesado y pringoso que fuera ya imposible de borrar, totalmente imposible de lavar, porque cada gota, cada una y hasta la mínima gota imperceptible que se ha infiltrado en el alma, hasta la mínima gota, tenía pegada la muerte, su parte de muerte, estaba formada, solamente, de sol, sangre y muerte, de sangre, muerte y sol.

El suelo de la plaza, su suelo de arena amarilla, brillaba, temblaba, mordía de calor. Y el sol, ardientemente amarillo, inconcebiblemente amarillo, tenía clavada su pupila en la tierra con total firmeza, fijamente, para siempre, con tal intensidad que todo el cielo era amarillo, completamente amarillo.

Pero a él no le interesaba la muerte, no le importaba nada, porque él estaba totalmente lleno de sí mismo. Él estaba plantado, parado, fijado sobre sus dos piernas, solo, completamente solo, incapaz de ver

nada o de oír nada, incapaz de encontrar algo, en la tierra o en el cielo, entre los hombres o los seres sobrehumanos, totalmente incapaz de encontrar algo, alguien, alguna cosa o algún ser que pudiera compararsele, pues su rabia ciega, su orgullo y toda su alma estaban repletos de sí mismos, de él, de él que ya no era nada, ni hombre ni cualquier otra clase de ser, ni objeto ni piedra ni bestia, o ángel o demonio o dios, porque él ya lo era todo, porque él ya era más que todo, incluso más que él mismo porque se había sobrepasado, expandido, y su alma se alejaba y se agrandaba, surgía sin barreras, feroz y hermosa, por encima de todas las cosas... Él era lo único, lo verdadero, lo que está más allá de todos los pensamientos y de todos los sentidos; estaba completo y ya no existían medidas; solamente él mismo podía ser su propia medida y se sentía inconmensurable, infinito. Ya no le era posible contenerse y lo sabía; ni siquiera Dios podía contenerlo o sobrepasarlo, porque –aunque sabía que no era perfecto, lo sentía–, porque se daba cuenta, comprendía que estaba por encima de todo, lejos de todo, completamente separado, como un universo aparte, ya que su alma había explotado, sorpresivamente, y era incontenible. Estaba lleno de sí mismo y, frente a él, no había nada.

Para él ya no había Dios, ni vida, ni muerte; los hombres ya no existían ni había sol o nubes. Solamente existía él, inmenso, para siempre. Y ese sentimiento, esa sensación total, esa absurda y, sin embargo, completa convicción de su grandeza, lo asombraba. Se contem-

plaba, recién nacido, nuevo en esa luz, y se admiraba, se asombraba de sí mismo; quería dudar, trataba de vencerse con sobrios razonamientos, quería, trataba de sospechar de sus ideas, de disiparlas, y no podía. Estaba totalmente convencido. Más que convencido, sabía que era verdad, que era la única verdad. Ya no quedaba nada que pudiera disuadirlo. Él estaba solo, asombrado, aislado, atormentado, con el cielo que giraba dentro de su cabeza, con la tierra que giraba dentro de su cabeza, todo en el interior de su cerebro, con el universo entero como un estúpido y simple juguete en el interior de su alma, en un miserable y pequeño rincón de su alma, con Dios como un pequeño microbio dentro de su espíritu, y contemplaba todo eso: la vida y el mundo, las estrellas y los hombres, Dios y la muerte; todo dentro de él, y contemplaba todo asombrado y solo, aislado, atormentado pero erguido y seguro, sin dudas, sin una sola duda, porque ahora él estaba completo, se había encontrado y nada podía comparársele, nadie, nada.

Y el hombre, él, sonrió, sonrió a pesar de sí mismo, sin querer hacerlo, con una sonrisa espontánea, incontenible, se sonrió a sí mismo. Y comenzó a reírse con carcajadas estentóreas, inmensas, de sonidos sobrenaturales, mayores que los de las tormentas o los de los huracanes, mayores que los del mar, mayores que todos los ruidos de la naturaleza.

Sentía que habían acabado sus dudas, todos sus sufrimientos, todos sus temores. Ya no sentía ninguna angustia, no le faltaba nada. Había llegado.

Y miró el sol. Miró hacia el sol, al sol, fijamente, con sus ojos quietos, inmóviles y pesados, sin parpadear, como su verdadero amo; porque él sabía que el sol se apartaría, apagaría sus rayos ante su alma. Él y el sol, él y todo, frente a frente...

El hombre se irguió en la plaza.

Y en la plaza, la muchedumbre, estúpidamente, con los ojos pegados a esa mezquina sangre que ensuciaba el suelo, con los ojos estúpidamente repletos de muerte, esperaba. La muchedumbre, esa masa sucia y mezquina que sólo pensaba en la muerte, cuando él era la vida y más que la vida, cuando él la amaba a pesar de despreciarla, con la última ternura que todavía quedaba en su corazón. Pero la muchedumbre murmuraba, mugía, bramaba, balaba dulcemente, suavemente...

Él ya había matado un toro, una bestia grande y hermosa; y la gente había lamido ávidamente esa sangre y esperaba y olfateaba porque quería más sangre y más muerte, más muerte y más sangre, sangre roja sobre esos lomos fuertes y negros, más sangre de esas bestias enormes que ninguno de ellos, de toda esa gente aglomerada, era capaz de afrontar. Pero amaban su muerte y la olían en el aire, la olían a miles de kilómetros de distancia, mientras se estremecían mirando los lomos de las bestias, observando sus contorsiones de rabia, su violento galope que arrancaba nubes de arena, mirando con espanto sus cuernos agudos y altivos.

Y gozaban: gozaban pensando y viendo que esas bestias morían, y reían cuando saltaba la sangre y el animal caía, de un golpe, arrodillado y lanzando un

solo y ronco quejido. Y él ya había matado un toro y tenía que matar otros, tenía que matar miles de toros para que la muchedumbre estuviese contenta al mirar la muerte, al aclamar la muerte, al gozar de esa muerte y adorarla. Al adorar la fuerza, el orgullo y la muerte. La sangre, el horror y el orgullo. Y la muerte, sobre todo la muerte, porque todos ellos amaban la sangre roja en esa tarde de sol violento, de cielo violento y crispado, la sangre que los fascinaba y que hacía temblar sus vísceras, sin saber, sin poder comprender que ellos estaban adorando su propia muerte, que estaban lamiendo su propia sangre roja derramada en la arena. Sin saber que lamían y chupaban como moscas y se hinchaban de sangre para poder esparcirla mejor cuando fuesen aplastados como moscas y sólo quedase esa mancha sucia en las paredes, esa mancha negra que no se limpia, que permanece siempre, cuando sólo quedase de ellos esa mancha que hace la sangre cuando se aplastan las moscas.

Pero amaban frenéticamente su muerte; la idolatraban con ofrendas, la adoraban con su miedo.

Y en la plaza la muchedumbre gritaba y pedía otro toro, otro toro.

Pero él no los oía, no los veía. Y ya no podía amarlos. Ya no los veía; o, solamente, los distinguía dentro de sí mismo, en lo más oscuro de su alma, como lo más pequeño, lo más despreciable de sí mismo, de su universo, de eso que acababa de nacer en él como algo previsto desde siempre, aun cuando ahora lo asombrara, como algo ya definitivo y eterno. Pero

no le interesaban ni nada le interesaba ya que sólo se veía a sí mismo y ya no existía otra cosa para él, ninguna otra cosa en el universo, nada fuera de su alma.

Y, recién entonces, vio al toro, aunque la bestia había salido mucho antes. Y, súbitamente, como de un golpe, vio que allí también estaba el toro, que él no estaba solo, que él no era solo y único en el universo y que había algo fuera de él, algo que no era solamente una sórdida y mezquina imagen dentro de él mismo.

Porque era cierto, ahora estaba totalmente seguro, no era un sueño ni un delirio: él era más grande que todo, más grande que cualquier otra cosa; él contenía en su alma a Dios y a la muerte, a todos los hombres y todo el espacio; no había nada tan intenso ni tan vivo, todo estaba en su alma y era más grande que todo porque su rabia y su fuerza, su cuerpo y su alma, su esfuerzo y su lucha no tenían medida y eran inmensos, infinitos; pero él no era mayor que el toro.

Eran iguales.

El toro también iba a luchar, con la misma rabia, con la misma fuerza... Todo era menor que ellos, pero ellos eran iguales.

El sol podía ceder a su mirada, el cielo podía ser un rincón de su alma, todo, las piedras, el cielo, el sol, los hombres y Dios y la muerte podían ceder ante su empuje y ante el valor de su alma; pero no el toro. Porque iban a luchar y eran iguales.

Y miró al toro estupefacto. Ya no creía poder tener iguales. Ya había olvidado que alguien o algo podía

comparársele. Y vio al toro igualmente firme, igualmente plantado sobre la tierra, sin miedo, sobrenatural, erguido... Vio al toro por primera vez como era realmente: negro, orgulloso, solitario, feroz y decidido, con todos sus músculos tensos, recortados en su piel lustrosa. Y el toro tampoco desviaba la mirada, no temblaba, no giraba ni se movía; el toro estaba completamente seguro de sí mismo...

Había encontrado el otro ser, el único ser en el infinito solitario que lo rodeaba, el único digno; y tenía que matarlo.

Y lucharon. Lucharon largamente, como nunca, por ellos mismos, por su vida, por su muerte, por toda su existencia. Y al luchar gozaban porque el hombre y el toro sentían que eran uno solo, una sola cosa. Y la lucha era hermosa. El hombre sentía que esa lucha era bella.

Estaban solos, sin luz, ni sol, ni viento, ni vida, ni ninguna otra cosa que ellos mismos, el hombre y el toro, el toro y el hombre, entrelazados, unidos, bailando en esa lucha entre los astros y el vacío.

La lucha se prolongaba silenciosamente, sin descanso: el toro arremetía y el hombre se zafaba, aunque permanecían juntos, muy juntos, casi rozándose, pues ninguno de ellos quería retroceder. Y cada vez, a cada momento que pasaba, en cada nuevo encuentro, cuando casi se tocaban la piel, el hombre sentía más cerca al toro, se sentía más cerca del toro, más cerca de su alma, de su piel y de su cuerpo, de sus ojos inmensos e inyectados de sangre y de rabia. Sentía, voluptuo-

samente, casi con mayor voluptuosidad que en el lecho de una mujer amada, que amaba al toro. Que sólo ellos eran admirables.

Y se sentía tan unido al toro que, a veces, le resultaba imposible distinguir entre él y el toro. Porque después de haberse sentido tan inmenso pero igualmente tan solo, después de haberse asombrado de sí mismo, después de haberse admirado tan profundamente, sentía al toro su igual, tan digno como él mismo, y lo amaba.

No sentía cansancio; increíblemente no sentía ningún cansancio aunque la lucha duraba, sin pausa, constantemente.

Y entonces, algo vibró en su cabeza, algo nació en su alma, en esa alma distendida, exhausta y enorme. Sintió que, de nuevo, el amor brotaba en su espíritu y lo hacía aún más grande si eso era posible. Toda su alma se colmó, al fin, de amor, con la misma fuerza con la que, antes, había sentido su orgullo y su rabia, su valor y su lucha...

Y se entregó al toro.

MANUEL BLANCO GONZÁLEZ

*Universidad de Chicago.*

## *La sierra*

Pende, inmóvil, en el aire. Las moscas revolotean con lentitud en torno a ella, se le posan encima, obstinadas, como si se tratara de algo vivo, un león viejo, incapaz de defenderse, cuya muerte próxima presintieran. Pero no es nada vivo. Aunque está. Y nunca resulta vano que esté allí donde está.

Rudimentario arco de hierro, casi rectangular, su tensor es una hoja de acero con dientes pequeños, apenas separados entre sí. Un mango de madera oscura ofrece al puño humano la posibilidad de aferrarla, indica su disposición a servir. Si careciese de mango, saltaría a la vista su índole atroz; el mango vela lo perturbador, insinúa que ha sido domado, que el hombre lo maneja según le da la gana. Podría tener más madera, sin embargo, una estructura completa de madera en la que encajasen los dientes de acero, igual que otros ejemplares de su especie. No la tiene. Es de hierro fundido; hierro y acero. Mineral arrancado del centro de la tierra, sometido al fuego, al agua, al mazo, se retorció, renuente a la consistencia y la forma reque-

ridas, para caer otra vez entre los golpes, las llamas, el agua; chirrió, silbó, antes de llegar a ser el ciego pez de grandes profundidades, quieto, impávido, que es. Pero ahora su presencia altera el orden de las cosas; su presión causa un desorden que, en verdad, postula un orden nuevo, no siempre reprimible, amenazador.

Cuelga de un garfio que arranca de una varilla paralela al suelo, sostenida por cuatro picas verticales. De la misma varilla salen otros once garfios; ensartados en ellos hay trozos de carne de tamaños diversos, de color escarlata, grisáceo, con vetas y capas marfileñas de grasa, vísceras, aves sin plumas, atravesadas por la piel del cogote. Abajo, sobre una plancha de mármol blanco cubierta de astillas de hueso y migajas de carne, se aplasta un enorme hígado con destellos de tornasol y yace, rígido, un cabrito al que le arrancaron la piel, en cuyos grandes ojos patéticos parece concentrarse el dolor de todo un mundo degradado.

Tal es el ámbito que rodea a la sierra: violencia, mutilación, sangre, tortura, crimen; crimen, aunque el hábito haga que así no lo sienta la raza que lo practica. Se la podría arrancar de allí, despojarla de la historia que se le ha pegoteado, sumirla de improviso en la soledad; no tardaría en volver a congregar la sangre en torno a sí, la criaría ineluctablemente, la destrucción acudiría a envolverla como acuden los sueños al dormido. No lo ignoran, en lo recóndito de sus mentes, los hombres, cuando procuran mantenerla ceñida entre víctimas animales. Pues, ¿hasta dónde, cómo pene-

traría en el reino de lo humano, si no existiera ese cerco?

A pocos metros, en la amplia gradería de madera sin pintar apoyada contra una de las paredes laterales, se apiña un conjunto singular. Cabelleras verdes, de rizos dulces, muy encarrujadas; otras, negruzcas, lacias, duras; esferas de piel dorada y quebradiza bajo la cual se vislumbra una carne lechosa; conos con la superficie cubierta de placas violáceas, semejantes a máquinas de guerra; otros conos, más delgados, largos, reptiles rojizos, de cola verde y amarillenta; pilas de cuerpos de color terroso, de contorno craso y variado, como guijarros que el mar tira sobre una playa. Aplastada en sus fibras, en su linfa, en sus círculos puros, y aún cantando en sus colores, agradeciendo cualquier forma, la muda tribu de los vegetales acaso revela clamorosamente que la impotencia y la resignación explican el áureo secreto de toda sabiduría.

Bajo el húmedo anochecer de verano sólo las moscas se agitan, zumban en ese cubículo progresivamente ganado por las sombras.

Alguien entra entonces. Procede de las habitaciones que deben extenderse más allá del local. Alguien no ajeno, por consiguiente; pero se mueve como si lo fuera: no con la confianza de quien anda entre lo suyo y descuenta la pertinencia, la necesidad, incluso, de su persona allí, sino en puntas de pie, deslizándose, deseoso de una existencia de ingravidez igual a la de la mota de polvo que no altera el equilibrio de la

balanza. No es un ladrón; es un niño. Tendrá cinco, seis años: ha aprendido que para el código de los adultos todo lo que no sea permanecer inmóvil o hacer lo que ellos quieren, adularlos, en fin, resulta ilegal, punible, por el propio bien de los niños, según dicen. En cuanto a él, si se considera su cautela, no parece tener ahora en vista precisamente su propio bien.

El cuerpito cubierto por una blusa astrosa y un pantalón azul roto en las asentaderas, avanza con timidez. Se decide por encaminarse hacia la izquierda y al llegar al extremo del mostrador se agacha bajo la plancha de mármol, se pone en cuclillas y empieza a amasar una montañita con el aserrín que cubre el piso. ¿Era eso todo? No: tras unos instantes la cabeza se yergue y mira con lentitud en torno a sí, desentendida de la labor de las manos, cuyo movimiento resulta de pronto un pretexto al descubierto. El mechón de pelo color miel que le cae sobre la frente acentúa con su sombra el brillo casi rapaz de los ojos: la linda bestezuela sabe que donde se inicia la libertad empieza el riesgo, y aunque no ve a nadie su olfato desconfía, la hace actuar como si se hallase rodeada. Pero no hay nadie. Sin embargo, sigue hurgando el aserrín. Tanta paciencia revela su increíble obstinación.

Se ha puesto de pie, al cabo; marcha hacia el otro lado del mostrador; mira cada cosa; se mueve como si ignorase qué busca. Sus ojos se clavan en la sierra, colgada en lo alto: tal vez descubra en ella un emblema y sueñe con empuñarla algún día, agitarla

majestuosamente, conquistar con ella el mando de vastos ejércitos. Ahora está demasiado lejos, es demasiado grande; si se la pusiesen de súbito entre las manos acaso retrocedería de miedo. De tal modo ha terminado por llegar al otro extremo de la mesa de operaciones.

Entonces su actitud abruptamente cambia.

Desaparecen las miradas y los movimientos inútiles, el aire irresoluto. Da cuatro rápidos pasitos por el entablado hasta quedar junto a una banqueta que tenía frente a sí al entrar: es sin duda su presa. Como un ladrón, ha recorrido un círculo íntegro de disimulo antes de lanzarse sobre ella. La aferra por las patas; la arrastra junto al mostrador; se trepa; estira los brazos hasta una caja de madera colocada sobre el mármol; hace girar la llave del cajón; lo abre: está colmado de relucientes discos de metal y de rectángulos de papel, rojos, verdes, marrones. También como un ladrón se ha precipitado sobre el dinero; pero no para robar; para jugar, aunque quizás en los ladrones tampoco haya más que la alucinación de un aventurado juego.

Juega; hunde los dedos entre las monedas. Es posible que se oculte en ello algo malo, vicioso, perverso, destructor, condenable; la verdad es que el niño está ahora más hermoso que nunca; con esa seriedad concentrada de las experiencias espirituales que hacen olvidar la existencia física, tiene la cara iluminada y trágica que deben tener los poetas en los momentos

de visión. Juega, tira del cajón hacia afuera, desea escudriñar todo, tocar todo. Tira más, más. Y de pronto el cajón se le escapa, se precipita al suelo; tras el golpe estrepitoso, los billetes se esparcen, las monedas ruedan por doquier. Consternado, el niño desciende con celeridad de la banqueta; de rodillas en el piso, recoge dinero, intenta reparar el desastre.

No ha advertido que desde hace un par de instantes una figura detenida en el umbral de la puerta trasera lo observa.

Pero las luces se encienden; él, estupefacto, se vuelve y ve. El hombre alto y corpulento tiene su enorme abdomen cubierto por un delantal blanco con manchas; los brazos, tensos a ambos lados del cuerpo, son gruesos y velludos; el rostro brutal ostenta unos bigotes negros cuyas guías descienden hasta las comisuras de los labios. Cuando se miran, resulta evidente que esta incidencia tiene una larga historia; es una vieja matadura que acaba de quedar de nuevo en carne viva.

En silencio, el hombre avanza hacia el niño; éste se pone de pie y retrocede, por lo cual el hombre acelera el paso; la víctima coopera así siempre con el victimario, provocándolo con sus reacciones de defensa. La diferencia natural entre los colores de los dos semblantes aumenta: a medida que el niño palidece —hasta que no le quedan más que dos círculos rosados en el borde de los párpados—, la cara del hombre se llena de sangre. Como si pensara, la cólera crece en

él manifiestamente. Pero no piensa. Ha acorralado al niño contra el mostrador y mantiene fijos en él sus ojos llameantes. Pero no lo ve. Y resultaría quizás estremecedor ver lo que está viendo allí donde se halla el niño. Por lo demás, su aspecto, con las venas del cuello hinchadas, la cara apoplética, cianótica, se torna alarmante. Si no hace algo, va a estallar. ¿Y qué hará? El niño se ha echado a temblar. Si esa mole gritara, si rugiese, el nudo de tensión se disolvería. No grita. Sólo se advierte en él un ligero vaivén de todo el cuerpo hacia ambos lados. ¿Y esas manos, esas manazas espantables? ¿Por qué no le pega con ellas? ¿Por qué no las alza y descarga sobre el niño un golpe que lo derribe sangrando, atontado, aleccionado a fondo? Sería preferible que lo hiciera; el niño lo desea en este instante. Parecería que el hombre considerase tal posibilidad. Pero la apariencia no es cierta. No puede pegarle; no puede utilizar las manos; porque no son suyas. Él no es él. Y ese horrible ser larval que ha asumido su forma no ve, no habla, no pega.

Súbitamente aferra —con una sola mano, la izquierda— los antebrazos del niño, muy cerca de las muñecas: bajo el efecto de torniquete que esos dedos ejercen sobre sus venas las pequeñas manos se ponen moradas: así prisioneras, pegada una palma contra la otra, el hombre las fuerza a apoyarse, de canto, sobre la plancha de mármol. Como en un sueño, pero con la instintiva precisión con que se ejecutan las tareas cumplidas mil veces, el velludo brazo derecho hace lo

único que acaso puede: se extiende hacia atrás, hacia arriba, hasta alcanzar el mango de la sierra; después baja empuñándola, vertical, con el filo hacia adelante.

La mujer que acaba de entrar apresuradamente por la puerta exterior no atina a dar más de tres pasos y se detiene. Queda paralizada. Se sorprendería mucho, luego, en caso de que alguien le preguntase la razón por la cual ha procedido así: pues no podría hallar ninguna. Sin embargo, la sensación que experimenta es tan avasalladora que cree tener los pies clavados al suelo.

¿Qué ve?

Nada extraordinario. Ve que el carnicero asierra las patas delanteras de un cabrito; ve que su hijo, parado junto al mostrador, observa tal operación. Pero de esa escena vulgar emana algo indescriptiblemente atroz. Nada más natural que un niño que contempla a su padre mientras éste trabaja; pero el niño no parece cosa viva, sino una estatua de cera, blanca, vaciada en el molde del horror. Nada más natural que la actividad de un carnicero que asierra un hueso; sin embargo, esta actividad no es ahora humana: el hombre asierra, asierra sin detenerse; máquina enloquecida, habrá cortado ya diez veces el hueso, despedaza la carne, pronto llegará al mármol y tampoco cejará. La mujer no reflexiona sobre tales detalles; sencillamente los percibe. En un momento se le ocurre llamarlos, hacerles notar su presencia; en seguida comprende que no lo

lograría; no la ven, no la oyen; no existe para ellos, porque ellos están en otro mundo. Es esto quizá lo que le causa una impresión más fuerte. Entonces da media vuelta y huye.

El hombre prosigue aún con el ciego movimiento con el que ha destrozado casi por completo las patas delanteras del cabrito. Se detiene al fin. Como si lo abandonara una fuerza ajena que lo hubiese animado hasta ese instante, el cuerpo se le afloja, se le pone fláccido, la presión de sus manos cede.

La sierra cae al suelo pesadamente.

El ruido de la sierra al chocar contra el piso arranca al niño del conjuro al que parecía sometido: sus ojos se mueven, reconocen la realidad; la sangre le afluye de improviso a la cara. Y sin tardanza se escurre por la puerta trasera.

La reacción del hombre es más curiosa; da dos o tres pasos vacilantes, de borracho, hacia la izquierda; luego se sienta en el suelo, se tapa la cara con ambas manos y empieza a estremecerse convulsivamente, como si sollozara.

La sierra queda tendida bajo el mostrador. La levantarán después. La colgarán de nuevo en el garfio del que ha sido tomada. Restituirán ese orden —por un instante alterado— en el que ella debe aguardar, inmóvil, dependiente, útil. No obstante, la sierra proseguirá allí sus sueños. Llamada por los hombres a ser, su presencia siempre presionará sobre el mundo de los hombres con otro mundo, embrionario, no imaginado,

que tal vez por prudencia los hombres prefieren no imaginar. Concebida por una voluntad que se supone libre, aprovechará cada desmayo de esa voluntad para suplantarla con sus sueños. Relámpago estancado, nunca resultará vano que esté allí donde está.

H. A. MURENA

*San José, 910.-7.º-D. uenos Aires.*

# TRIBUNAL DEL VIENTO

*a mi querella el tribunal del viento.*

CONDE DE VILLAMEDIANA

# *Henry Moore a la luz de la psicología*

La escultura de Henry Moore titulada *Guerrero con escudo,* nos dice Herich Neumann[1] sintetizando su punto de vista entero, «es el más desolado retrato en la historia del arte de un suprapersonal complejo de castración; demuestra una claudicación completa ante las fuerzas de la destrucción».

La pesquisa psicológica posee un lenguaje especializado con el cual esquematiza el arte. Los conceptos tienden a ser fríos, rígidos, inalterables, artificiosos aunque acertados. La búsqueda del genio de Henry Moore en el libro que comentamos está hecha a través de la caza del arquetipo, la «original realidad unitaria» del inconsciente colectivo. Moore aparece en él dentro de la línea de los artistas uniformes, preocupados por un arquetipo: pintores de Madonnas, paisajistas, y otros obsesos. Moore por su parte, según nuestro autor, se dedica a revelar verdades arquetípicas, más antiguas, más profundas y más auténticas que los cánones artísticos de un momento dado, fuesen Madonnas o querubines; por lo tanto, el típico conjunto de madre e hijo de Moore (*su* Madonna e Hijo) es tan antiguo como el hombre, tan viejo como la Gran Madre de la Edad del Hielo, y no limitado a ninguna época de la humanidad.

Se trata de un método fascinante de crítica de arte, y de un libro, cualesquiera que sean sus defectos, real-

[1] *The Archetypal World of Henry Moore.* Bollingen Series, New York, 1959.

mente penetrante e interesantísimo. El célebre Erich Neumann, autor de conocidos estudios sobre la mitología y los arquetipos, ofrece una notable aportación tanto a la psicología como a la historia de los mitos y del artista creador. Las calificaciones son quizás demasiado tajantes, como cuando nos presenta al Bosco como un «sádico inconsciente» («ningún psicólogo podría dudarlo») por su elección de motivos, «que reflejan las torturas de la Inquisición.»

La tendencia del arte contemporáneo hacia la abstracción, según aduce Neumann, obedece a una inclinación temporal en el subconsciente colectivo, de la cual muy pocos artistas pueden darse cuenta.

Al crítico-psicólogo no le sorprende que sean precisamente sus contemporáneos quienes expresen las más grandes sutilezas arquetípicas. Moore, por ejemplo, representa para Neumann una revelación constante en la historia del arte, por ser el descubridor de tantos conceptos que atañen a la psicología contemporánea.

Neumann ahonda en el arquetipo de lo femenino en Moore, cuyas figuras de mujer están, además, casi siempre reclinadas. El gran escultor inglés ha hecho contados trabajos fuera de la zona de lo femenino. Su preocupación central es el tema de madre e hijo. Moore, según Neumann, pretende crear un arte esencial y arquetípicamente sacro, en una época seglar cuyos cánones de más altos valores no contienen ninguna deidad. El verdadero propósito de su obra es la encarnación de esta deidad en el mundo de hoy.

El psicólogo traza la evolución de las figuras reclinadas de Moore desde su principio, cuando surgen de

la tierra, a manera de dioses (con obvia influencia de la escultura precolombina mejicana), hasta su evolución como «sierras», que ya no surgen de la tierra pero que en cierto modo *son* tierra.

A la par que Neumann desarrolla la interpretación del artista inglés, empequeñece sus pretensiones con nimiedades psicológicas. Concibe a Moore como obediente a la fecunda Primordial Femenina: el artista creador es visto tan sólo como hijo de la naturaleza, que saca las formas de la madre creadora. Cuando no es hijo, Moore aparenta ser comadrona: rechaza todo punto de vista de albañil, y en vez de tallar o trabajar materiales, reduciéndolos a materia prima, elabora su concepción desde dentro, liberando la vida contenida en la pieza.

Para Neumann, el énfasis sobre lo femenino en la obra de Moore es de decisiva importancia, puesto que toda nuestra cultura ha reprimido el instinto matriarcal (maternal-tierra-naturaleza) y ha entrado en crisis por haber dado una excesiva importancia al principio patriarcal. Hay un mundo demoníaco, arcaico, mitológico, infantil y unitario por debajo de nuestro mundo consciente, científico —y descreído. Todo gran artista logra penetrar en este mundo inconsciente, y Moore lo consigue de una manera directa, única en su monomanía creadora.

Muchos puntos de investigación son hábilmente expuestos por Neumann. El autor, por ejemplo, rehusa la simplista y obvia interpretación sexual del agujero en la obra de Moore, dando mayor importancia a la cueva y a la senda de iniciación de toda cultura primitiva, analizando la importancia

arquetípica de la cavidad como Madre Tierra.

En cuanto al material gráfico del libro que nos ocupa, forma un verdadero tratado visual de la obra de Moore, perfectamente reproducido, como es tradicional en los libros de la Fundación Bollingen, de cuya serie esta obra es el número 68. El trabajo ha sido publicado en traducción, por R. F. C. Hull, del alemán, idioma en el cual permanece todavía inédito.

A. K.

## «Tapiès», por Juan Eduardo Cirlot

A diferencia de otras dos monografías sobre *Tapies*, debidas a Michel Tapié, publicadas en 1955 y 1959, este libro[1] editado por Omega y debido a Juan Eduardo Cirlot no se limita a una mera presentación de la obra reciente del pintor, sino que estudia de modo concienzudo toda su evolución, partiendo del período de los *collages* y los *grattages* (1945-1948), hasta las obras actuales, pasando por la etapa «Dau al Set» y por los años en que su evolución desde lo abstracto hasta lo informal coincidió con el inicio de su fama mundial. El libro, dentro de las limitaciones de extensión, formato y número de páginas y láminas impuestas por la pertenencia a la colección «Poliedro», da cuenta rendida de la obra de Tapies, siendo de alabar la contención del autor, su perceptible esfuerzo por no caer en los campos de la psicología del arte ni en la interpretación literaria o simbológica, ciñéndose a glosar las calidades pictóricas y a describir el ascenso constante del artista. Se advierte que la selección de láminas, en particular las impresas en negro, ha sido hecha con sumo cuidado, pues la variedad que muestran es extraordinaria, dentro de la unidad de la creación de Tapies, apareciendo varias imágenes que resultan inéditas por corresponder a pinturas nunca expuestas en Barcelona ni otra ciudad española y por no haberse publicado en artículos o libros. Se hace

[1] Ediciones Omega, S. A. Barcelona, 1960.

innecesario señalar el gran conocimiento de Cirlot sobre la pintura de Tapies, pues basta ver la bibliografía que aparece en el apéndice (donde se dan datos cronológicos y biográficos del pintor) para comprobar que, desde 1949, ha seguido con atención constante la trayectoria del artista. De otro lado, ya la solapa de la sobrecubierta del libro nos da la evidencia de que esta monografía no quiere limitarse a lo descriptivo, sino que propende a situar a Tapies en la línea más alta de la creación artística española en el presente siglo.

E. S.

## «*Panorama das Literaturas das Américas*»

El *Panorama de las Literaturas de las Américas*[1], actualmente en su tercer volumen, es la meritoria obra de visiones conjuntas nacidas del celo y entusiasmo del joven erudito portugués Joaquín de Montezuma de Carvalho. Bien cierto es que Europa ignora desmerecidamente a América y que vive de espaldas a una cultura en la que lo europeo es ingrediente formal en combinación con el indigenismo. Razón sobrada para que a los europeos nos interese seguir de cerca, como parte interesada que somos, esa autonomía espiritual que se ha venido operando en el mundo americano, aunque no más sea que en el propio bien de comprobar la proyección de nuestro pensamiento. Los intereses creados por Europa en América son muchos para que nos desinteresemos ahora de ellos de modo tan inconsciente y gratuito, como es el de desconocerse por pura desidia. J. M. de C., consciente del aislamiento espiritual existente entre ambos continentes y llevado de una vocación de auténtico cónsul de la cultura, como mejor expediente para el entendimiento entre los pueblos, ha organizado, dirigido y realizado esta meritoria obra de los *Panoramas*, que tan eficazmente viene a cumplir su propósito.

De los *Panoramas* van aparecidos hasta la fecha tres volúmenes, camino de un cuarto que los complete,

---

[1] *Panorama das Literaturas das Américas*. Vol. I, II, III. Edição do Municipio de Nova Lisboa. Angola, 1958, 1959.

si bien no con carácter definitivo, ya que las intenciones expresas de su organizador son las de rehacerlos en nuevas revisiones más amplias y unitarias, dentro de la variedad que supone toda obra de recopilaciones, escritas por demás en diferentes idiomas. Por los tres tomos recibidos podemos apreciar la dignidad y la inteligencia expositiva que los *Panoramas* llevan impresas. Los ensayos críticos panorámicos, desarrollados por las más prestigiosas y doctas figuras de las letras americanas, son modélicos en precisión, claridad y excelente sentido didáctico. A través de ellos, en los que se valoran imparcialmente los factores étnicos y las influencias de las corrientes europeas, asistimos al proceso de la literatura en cada país americano desde comienzos de siglo hasta nuestros días. Leyéndolos, es cuando nos percatamos, no sin rubor, del hecho de que grandes hombres del pensamiento y del arte del Nuevo Mundo sean aquí casi totalmente desconocidos del público lector.

*Panorama das Literaturas das Américas* es la certera pedrada que viene a romper el hielo del desconocimiento mutuo entre dos mundos que tanto se deben. Su valor formal y significativo los hacen doblemente acreedores a nuestro aplauso.

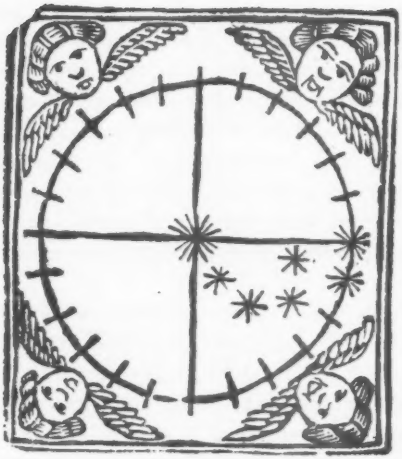
A. R.

in-
ntes
oro-
ada
co-
ues-
es
no
que
nsa-
evo
tal-
pú-

*ras*
tera
per
ien-
dos
alor
ha-
ores

n.

# LA ATALAYA Y EL MAPA



De
mej
prin
villo
que
Carc
viej
Tod
supe
T. N
Part
cele
visit
año
conf
anti
pied
obra
tenc
cons

# *Carta de Francia*

*El Festival de Arte Dramático de Carcassonne*

De entrada creemos conveniente insistir, para valorar mejor el resurgimiento artístico de esta ciudad, sobre los principales factores que lo propiciaron y determinaron.

En primer lugar hemos de situarnos ante el maravilloso conjunto de piedras históricas que forma lo que se conoce, más comúnmente, por la «Cité de Carcassonne». Dentro del recinto amurallado, un teatro, viejo de siglos, como la ingente obra que lo circunda. Todo ello formando un escenario natural, difícilmente superable.

Acto seguido se sitúa la visita de un gran actor del T. N. P. (Teatro Nacional Popular): Jean Deschamps. Participante habitual en el Festival de Aviñón, que se celebra cada año, por julio, Deschamps realizó una visita a Carcassonne, entre dos representaciones, en el año 1955. Luego, en una de sus primeras charlas, nos confesó que, apenas franqueada la verja del teatro antiguo, había quedado prendado del lugar. «Aquellas piedras –nos dijo– estaban pidiendo, a voz en grito, obras de solera y cantares de gesta».

Mas la presencia del presunto creador y la existencia del teatro difícilmente hubieran tenido la feliz consecuencia que todos conocemos sin el tercer factor:

la presencia, al frente de los asuntos municipales, de un alcalde inteligente y dinámico, dispuesto a abrir cauces inéditos a la vida local, y rodeado de consejeros municipales que nunca pusieron reparos de fondo a esta empresa de profundos alcances culturales.

Ya tenemos reunidos, pues, a quienes pueden y deben parir el festival de arte dramático, gestado casi exclusivamente en el corazón y en el cerebro de Jean Deschamps. Al establecer los primeros presupuestos se acuerdan del público. ¿Cómo reaccionará?, se preguntan unos y otros. Nadie ignora que la formación artística de un público no es tarea fácil. Tratándose de arte dramático, y en una villa tan «provinciana» como Carcassonne, la empresa tenía visos de «misión evangelizadora»..., o poco menos.

Todo estaba por hacer: la restauración del teatro, el vestuario, la decoración, la instalación de iluminación, etc., etc. En una palabra: los gastos iniciales eran enormes y como se trataba de incorporar un nuevo capítulo al ya bien surtido de los impuestos municipales, ni que decir tiene que las presiones que se ejercieron, directa e indirectamente, sobre los administradores locales fueron de peso. El sector que más se destacó, en el empeño de torpedear el proyecto del festival, fue el de los comerciantes, hoteleros y tenderos. Hoy, cuando todo marcha viento en popa, son ellos los principales beneficiarios de la «operación Festival». Así es la vida...

Los núcleos más cultos de la ciudad, entre los que destacaban los representantes de la enseñanza pública,

*Jean Deschamps*
*Creador del Festival*
*de Arte Dramático de*
*Carcassonne.*

*Festival 1960*
*«Hamlet»*
*El Rey:*
*Daniel Sorano*
*La Reina:*
*María Casares.*

*Festival 1960*
*Hamlet:*
*Roger Coggio*
*La Reina:*
*María Casares.*

crea
para
que
char
nimi
la s
en s
con
senc
expr
nues

I
-e
todo
dos
el p
pud
imp
A c
el f
de
acto
sus
inqu
un
del
cons
en
regu
dido

crearon una asociación llamada «Amigos del Festival», para ayudar a Deschamps a vadear mejor los escollos que iban surgiendo. Se organizaron varios coloquios y charlas públicas, donde se dieron a conocer los más nimios detalles del proyecto. Los que habíamos tenido la satisfacción de cambiar impresiones con Deschamps en sus primeras visitas estábamos convencidos de que con su amor al teatro, su «charme» personal, la sencillez y la claridad con que exponía sus planes y expresaba sus deseos y sus esperanzas, conquistaría a nuestros conciudadanos. Y así fue.

Desde un principio, Deschamps se declaró partidario –e hizo bien– de establecer un plan quinquenal, sobre todo en lo relacionado con las amortizaciones. En los dos primeros años la verdad es que no hubo suerte: el público respondió tímidamente y la temperatura no pudo ser más inclemente. El déficit acumulado era importante y sobrepasaba, en mucho, lo previsto. A causa de ello, no pocos de sus sostenedores dieron el festival por fenecido. No hablemos de la reacción de sus enemigos tradicionales. Sin embargo, el gran actor parisiense no se amilanó, sino que desplegando sus inagotables dotes de persuasión, consiguió que su inquebrantable fe se contagiase a quienes, mediante un empréstito municipal, podían decidir el enjuague del déficit. Y, como para recompensar los esfuerzos consentidos por unos y otros, el tercer año fue bueno en todos los aspectos. El público acudió con mayor regularidad y el tiempo, por no ser menos, fue espléndido..., salvo en algunas noches de ensayo.

Y ya estamos en el cuarto festival: el de 1960, que ha terminado estos días.

Siguiendo una costumbre establecida en la segunda edición esta temporada hemos asistido a dos creaciones: la de *Don Juan,* de Molière, puesto en escena por el propio Jean Deschamps –que en años pasados creó nuevas versiones de *La canción de Roland* y *La Tempestad*– y la de *Hamlet,* a cargo del joven director Claude Barma. Por otra parte, en el teatrillo de «La Barcabana» –donde el pasado año vimos *La zapatera prodigiosa* y *El retablo de Maese Pedro*– se nos ofrecieron dos obritas más de Molière: *La dépit amoureux* y *Le médecin malgré lui* –ambas escenificadas por un actor del T. N. P.: Daniel Sorano. Éste comenzó su carrera artística en el «Grenier» de Toulouse, desde donde pasó, allá por el 1951, al T. N. P., cuyo director, Jean Vilar, también es meridional, puesto que oriundo de Sète. Sorano es uno de los mejores valores actuales del teatro francés.

Los españoles estamos de enhorabuena, ya que la primera actriz del festival era una compatriota nuestra: María Casares, cuya fuerte personalidad artística ha rebasado hace ya tiempo las fronteras de Francia. Entre dos ensayos charlamos extensamente con ella y nos confesó que su mayor ambición es la de poder trabajar, un día, en España, en el seno de un Teatro Popular. Con ella ha venido María Mauban, actriz consumada, que interpretó, al lado de Deschamps y de Sorano, el primer papel femenino de *Don Juan*. Plácenos señalar tres jóvenes revelaciones: Mireille Darc,

Anne Tonietti y Roger Coggio, todos con papeles de primer orden en *Hamlet*.

Dos notas optimistas: la primera velada del ciclo de representaciones tuvo lugar ante más de seis mil escolares. El propio Deschamps, en la breve alocución que dirigió a los jóvenes espectadores, subrayó la profunda emoción que le producía aquel espectáculo. La otra nota, de signo material, es que todas las veladas se han celebrado con las taquillas cerradas.

Una nota triste: la ausencia de Gérard Philippe. Su fallecimiento, a fines del pasado año, truncó una carrera artística de las más brillantes que se hayan dado en Francia y quizás en el mundo. Gérard Philippe, junto con María Casares y Daniel Sorano, tenía que debutar, este año, en el Festival de Carcassonne.

Subrayemos que el último día del Festival, 14 de julio, los equipos especiales de la Televisión Francesa retransmitieron, en emisión directa y para la Eurovisión, una representación de *Hamlet*.

Es de suponer que nadie dude ya que, en su cuarto año de existencia, el Festival de Arte Dramático de Carcassonne, ha triunfado plena y definitivamente.

EDUARDO PONS-PRADES

*19, Rue des Rames.*
*Carcassonne.*
*Francia.*

(Montaje fotográfico de Eliseo Pons-Prades).

BIBLIOTECA BREVE

*Camilo José Cela*

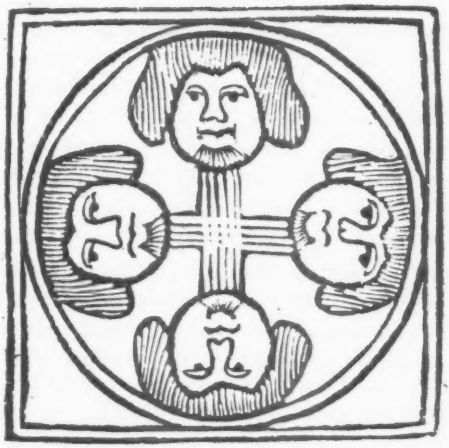
# PISANDO LA DUDOSA LUZ DEL DÍA

**Este breve libro de poemas, que el propio autor subtitula «poemas de una adolescencia cruel», es, posiblemente, una de las obras primeras del hombre que, pocos años después de haberla escrito, había de situarse de golpe, con *La familia de Pascual Duarte,* en primera línea de los novelistas de nuestra época. Sin embargo –y por esta razón Biblioteca Breve ha querido reeditarlos– esos poemas que un mozo de veinte años escribía en Madrid, durante los días angustiosos de nuestra guerra, se inscriben de lleno en la poética de los jóvenes inquietos de nuestros días, mucho más que obras más recientes, de autores que no han acertado a captar como Camilo José Cela la vena profunda de los temas humanos eternos.**

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

**PROVENZA, 219 - BARCELONA**

# LA ATALAYA Y EL MAPA



# *Carta de Holanda*

*El Oscar a Bert Haanstra*

La producción cinematográfica holandesa no se ha destacado en el mundo más que en el género documental.

Parece como si el holandés careciese de sentido expresivo-dramático, porque ni en teatro ni en cine de carácter ha logrado por ahora nada importante, o de «formaat» internacional como aquí se dice.

Pero en el dominio de la película documental, dudo que haya otro país que cuente, en proporción, con tanta y tan buena producción como Holanda. Y esta afirmación ha venido a corroborarse internacionalmente con el espaldarazo del Oscar 1960 concedido por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood a Bert Haanstra por su cinta *Glas* (Vidrio).

Como el título ya indica, se trata de exponer en la pantalla el oficio de vidriero. Bert Haanstra ya se había afirmado como un superdotado documentalista en más de una docena de películas anteriores, pero *Vidrio* es su acierto máximo. El obrero y su materia están real y verdaderamente poseídos por el ritmo que el fuego y la obra acabada–por acabar les imprimen. Y este ritmo viene afiligranado y contrapunteado por una música que nos parece incorporarse en la realidad del trabajo creador como un epifenómeno tan natural y necesario como estéticamente exigido.

Es una película en colores de una fotografía poética como a la que nos tiene acostumbrados el realizador de *Espejo de Holanda, Panta Rhei, Lucha sin fin, Aquí estuvo el mar* y *Rembrandt,* por no nombrar más que unas cuantas. Bert Haanstra es el primer poeta del cine holandés, así como Herman van der Horst es el mejor prosista. Haanstra ha logrado, por fin, a estas alturas su gran aspiración de cineísta: naturalizar el movimiento en la pantalla. En *Vidrio* el ritmo lo manda todo y las maravillas del vidriero nacen ya ritmadas por sus brazos y por todo su cuerpo. No hay ni una imagen artificial o superflua. Con *Vidrio,* Bert Haanstra ha dado una lección de cine consumadamente magistral. Nunca más merecido, pues, el Oscar que lo consagra.

*Teatro neerlandés contemporáneo*

Aunque Papeles de Son Armadans se ocupe en el presente número de este libro, tal vez sea indicado hacerlo también desde aquí, «desde el ruedo», como complemento al comentario hecho «desde la barrera».

Ya hemos dicho, hablando de cine, que el genio holandés no es característicamente dramático. Pues bien; las excepciones a esta regla, en lo que toca a los tiempos últimos, son las que Felipe Lorda Alaiz ha sabido reunir en el volumen *Teatro neerlandés contemporáneo* que la casa Aguilar ha publicado recientemente en su colección *Teatro mundial.*

No vamos a hablar aquí de teatro holandés, sobre

cuyo tema remitimos al lector al extenso y documentado prólogo del traductor de las seis obras que constituyen el tomo a que estamos refiriéndonos. Lo que nos importa hacer constar es la acogida que ha tenido la obra de Lorda en los medios literarios y especialmente hispanistas holandeses, cuyo juicio para el caso nos parece de primerísimo crédito y valía. Entre los glosadores de la obra citamos unas frases de una autoridad en el hispanismo holandés como la del Dr. Geers, profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Groninga.

«En primer lugar –dice el Dr. Geers– merece todo elogio la meritoria traducción que de las obras de teatro contemporáneo holandesas ha hecho el Sr. Lorda. Todo se ha respetado sin que, en español, resulte nada forzado ni molesto para la progresión de la acción dramática. La fidelidad va emparejada con el estilo de cada autor en el difícil salto de una lengua a la otra: lo que de por sí ya es una proeza literaria 'olímpica'.

En segundo término, creemos un acierto de selección el de las seis piezas escogidas por el Sr. Lorda que, a mi juicio, son las que mejor y más brillantemente representan el panorama de nuestro teatro actual.

Y, por fin, tiene derecho a una mención de honor el brillante prólogo del Sr. Lorda a las obras por él traducidas. El teatro entero de la literatura neerlandesa aparece en este prólogo iluminado por dentro y por fuera, sobre todo en sus crestas y en sus giros, en sus móviles y efectos psico-sociales e históricos y, ¿por qué no?, también en sus deficiencias y vacíos. Trabajo es

éste concienzudo e inteligente que prepara con eficiencia a todo director de escena capaz de acometer la empresa de llevar a las tablas nuestro teatro contemporáneo. Sólo la posibilidad de que nuestro teatro pueda ser representado ante públicos hispánicos, gracias a la labor del Sr. Lorda, nos mueve a agradecérselo con toda el alma».

*«El desdén con el desdén» en el Festival de Holanda*

El Festival de Holanda es un mes –del 15 de junio al 15 de julio– que todos los años se dedica a la música y al teatro, con todos sus intermedios genéricos (ballet, ópera, etc.). En este mes, Holanda echa el resto en materia de música, de teatro lírico y dramático. Y como siempre se recurre a obras, elencos o solistas del extranjero, capaces de atraer al público turista internacional –que es de lo que se trata en estos festivales– este año, la sección dramática, se inauguró con una obra española: *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, interpretada por la primera compañía de la capital amsterdamesa. Se podrá lamentar quizás que la elección haya recaído en autor tan poco original como Moreto, pero dentro del repertorio moretiano no se ha escogido tan mal, puesto que *El desdén con el desdén* pasa por ser una de las mejores, si no la mejor, de nuestro autor toledano del siglo XVII. Tal vez el hecho de que esta obra sea una aleación entre la gran dramaturgia de Lope y Calderón y lo que se estaba

incubando para eclosionar en el siglo XVIII, resulte un acierto ante el público holandés. En el ensayo general, hecho a un mes de distancia del estreno en Holanda, se vislumbraron elementos que permitían augurar buenos éxitos. La actriz que interpreta a Diana es estupenda. La obra ha sido magníficamente traducida por Dolf Verspoor (de quien ya hemos hablado en estas cartas) y, complemento importante, va ilustrada con música original y expresa para esta obra del aquí muy conocido compositor, musicólogo y jefe de orquesta Anthon van der Horst. Es música discreta y graciosa, como parece convenirle a Moreto, sin caer jamás en el fácil folklorismo ni en el mito temperamental.

Y de paso anunciamos que en el otoño próximo se piensa llevar a la escena *Don Gil de las calzas verdes*, también traducido por Dolf Verspoor. Se acaricia el proyecto de representar un día *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* del mismo Tirso de Molina. Ya iremos dando cuenta, si ha lugar.

FRANCISCO CARRASQUER

*Laan 1940-1945, n.° 49.*
*Hilversum (Holanda).*

BIBLIOTECA BREVE

Antología de

*José María Castellet*

# VEINTE AÑOS DE POESÍA ESPAÑOLA

(1939-1959)

«Hoy –nos dice Castellet– no es posible ya intentar seriamente un estudio crítico-filosófico, literario o artístico si no es partiendo de una base histórica, construyendo la interpretación de los fenómenos culturales sobre un análisis de los hechos sociales, económicos y políticos que han rodeado la gestación de la obra». Hasta tal punto se ha hecho habitual en nuestros días la interpretación histórica de la literatura y del arte, que se puede afirmar, con Lucien Goldmann, que «nadie se sorprende hoy de encontrar un análisis de la vida econónica en un estudio sobre filosofía, literatura o arte».

Los poetas que desfilan, seleccionados por José María Castellet, a lo largo de *Veinte años de Poesía Española* no son únicamente todos aquellos que, durante este lapso de tiempo se hayan dado a conocer, sino también aquellos que se revelaron con anterioridad pero que han continuado su obra en ese tiempo. En conjunto, pues, la Antología permite componer el cuadro de las distintas tendencias, reiteradas, renovadas o recién surgidas desde que nuestra guerra dio fin hasta hoy mismo. Esto es, participan en este florilegio de J. M. Castellet, desde León Felipe, que nació en 1884, hasta Claudio Rodríguez, nacido en 1934.

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

PROVENZA, 219 - BARCELONA

# LA ATALAYA Y EL MAPA

Se
la
din
que
rep
alg
para
nun
los
el a
com
jueg
de
vez,
una
euro
nom
del
pres
nues
y s
capr
bien
de
extr

# *Carta de Suecia*

*Poesía contemporánea*

Se desconoce en España la literatura sueca y en general la verdadera fisonomía espiritual de este pueblo escandinavo. Los escasos datos histórico-artístico-culturales que de Suecia pesan en nuestra conciencia y los reportajes —casi siempre superficiales e inexactos— de algunos escritores viajeros son por demás insuficientes para definir a una nación compleja y original. Al pronunciar la palabra Suecia son, en efecto, muy pocos los datos que en nuestra memoria nos identifiquen con el alma de este país nórdico: algunos reyes aventureros, como Gustavo Adolfo y Carlos XII, en el pretérito juego europeo, o la donjuanesca evocación del conde de Fersen en torno a la figura de María Antonieta; tal vez, el nombre del genial escritor August Strindberg, una de las más fuertes presencias en la literatura europea de finales y comienzos de siglo. Inseparable al nombre de Suecia es, asimismo, el de esa estelar diva del séptimo arte, inexplicable y misteriosa Greta Garbo, presencia real en la frontera de nuestro siglo y de nuestra imaginación, sean o no detestables sus películas y su belleza venga exaltada o ridiculizada por los caprichos de la moda... Y paremos de contar, que si bien éstos y otros personajes, más o menos conocidos de oídas, son representativos de un pueblo a nosotros extraño, tampoco nos explican por sí solos el peculiar

modo de ser espiritual de este mundo nórdico. Paso por alto esa generalizada vox populi de los latinos, obsesos de sexo hasta para jugar a éticos, sobre esa arbitraria inmoralidad de suecos y suecas. Lo paso por alto, digo, porque una réplica a esa manera superficial y encandilada de ver y juzgar los hechos no entra en los propósitos y límites de mi epístola.

Cuando uno cruza el país de Sur a Norte y de Este a Oeste y se sumerge de lleno en esta naturaleza fascinante y a la vez inquietante de bosques y lagos —fantástico y desmesurado paisaje de ensueño—, absorbido por esta indefinida y apacible luz del septentrión, y observa y habla uno a sus gentes y convive con ellas hasta asomarse a las rendijas de sus suspiros y de sus sueños, y familiarizarse, incluso, con su sentido vital práctico y racionalista; cuando todo esto se experimenta y se vive, a uno le invade la sensación de hallarse en un mundo lejanamente extranjero, no tanto física como espiritualmente; en un mundo sugestivo y atrayente, pero con muchas trabas, es cierto, para que un meridional pueda penetrar en él por la puerta grande de su cultura, que es, al fin y al cabo, la que nos da una medida positiva de los pueblos. Y en la cultura subrayo como parte fundamental la literatura.

La literatura de Suecia y, en general, la de los países escandinavos se sitúa dignamente en uno de los primeros puestos de la civilización europea. Bástenos evocar los nombres de Ibsen, Björson, Kierkegaard, Andersen, Swendenborg, Strindberg, Verner von Heidenstam y, más reciente, el premio Nobel 1951 Pär Lagerkvist, para recordarnos que así es.

Si he dicho al comienzo que en España se desconoce la literatura sueca –y ello es una lamentable pérdida–, lo hacía inspirado por lo que acontecía a otros países latinos (Francia e Italia), en los cuales ese desconocimiento lo vienen subsanando eficaz e inteligentemente el disciplinado y dinámico Giacomo Oreglia y Jean-Clarence Lambert, ambos en el campo de la poesía.

J-C. Lambert presentó a doce poetas representativos de la lírica sueca contemporánea en una antología que, si bien incompleta en cuanto a cantidad de nombres, proporciona al lector el gusto de una poesía extraordinariamente rica en las voces de mayor personalidad de estas últimas décadas: Pär Lagerkvist, Diktonius, Gullberg, Lundkvist –traductor de Lorca y Neruda–, Martinson, Ekelöf, Lindegren, Vennberg, etc. A la poesía sueca, al unísono con la problemática de nuestro tiempo estética y espiritualmente hablando, Lambert le subraya en sus notas preliminares un componente esencial que es determinante del espíritu sueco: el paisaje. En este país nórdico «la decoración –anota E. Mournier–, reemplaza a la pasión». Entre la decoración y la pasión existe sin duda una relación que hace que el paisaje no sea un simple espacio. Los suecos poseen una palabra para el concepto de esta relación: stämning, que, aproximativamente, designa un lugar a la vez interior y exterior al hombre. Un abedul es un árbol claro entre otros árboles, pero también en mí es un ser amado, una hermana del sueño. Presencia doble de la naturaleza en el alma nórdica. De aquí que cualquier poeta sueco, si se le desconexiona de su paisaje, de su naturaleza, devenga indescifrable en la

mayor parte de sus versos. Hay que tener en cuenta que en un país donde la noche puede ser de medio año, de una media vida, y el frío y la nieve de una infinita soledad desértica y suavemente sensual y embriagadora la primavera, los materiales, el cosmos, poseen una carga emocional para el poeta nórdico de significado muy diferente que para nosotros los del Sur. Es ese hálito místico, casi sobrenatural, que emana de la lírica sueca en sus íntimos desposorios con una Naturaleza en la que Malaparte sentía «algo de irreal» y «llena de ese lirismo loco que se ve en el ojo del caballo».

La *Antología de poesía sueca* de Oreglia, la primera importante que se presenta a Europa en opinión de Quasimodo que la prologa sabia y bellamente, es el fruto de largos años de paciente trabajo en la adquisición e interpretación de este mundo poético –épico y elegíaco– de los nórdicos, dado en la intelección de sus peculiares leyes cósmicas o metafísicas. A Oreglia, que a su labor de traductor antepone un enjundioso estudio histórico-estético de la poesía sueca –desde las legendarias inscripciones rúnicas a la lírica de las últimas décadas–, hemos de felicitarle por el talento poético de recreador en lengua italiana de la poesía sueca más representativa de esta centuria. Fiel a las imágenes temáticas, a las atribuciones mayores de una sintaxis poética como le asigna Quasimodo, Oreglia nos ofrece, a través de los 73 poetas traducidos, una pintura plena del hombre sueco moderno, engarzado, como el hombre de todas las latitudes, a la difícil problemática de nuestro tiempo: desencanto espiritual en un mundo bamboleante, aver-

sión a las ideologías, angustia consciente, racionalismo desesperanzado, incertidumbre...

La selección de Oreglia, una mínima superficie de la lírica sueca, es muy valiosa por cuanto nos da profundas dimensiones críticas de una poesía rica y original. Verner von Heidenstans abre con su canto a Suecia, melancólico, piadoso y colorista, la trayectoria de 105 poemas representativos, en cuya lectura y contemplación podemos comulgar con un August Strindberg, visionario y simbolista en *Siete rosas y siete hogueras,* con los ecos románticos de Pär Lagerkvist en su *Eterna tarde boreal,* con la magia rítmica y tonal de Fröding, el mayor lírico de la literatura escandinava moderna, místico naturalista, su delicada sensualidad abandonada a una tristeza y ternura infinitas en Ingalill; con el verso medido y clásico de Osterling y con la poesía pánica, límpida y sobria de Karlfeldt; con el humanismo renacentista de Gullberg y la humanidad recia y viril de los aguafuertes grotescos y satíricos de Nils Ferlin. La floración de modernistas suecos ha sido copiosa e interesante y Oreglia ha sabido recoger sus mejores voces: la poetisa finlandesa Edith Södergran, cantora admirable del sufrimiento corporal y espiritual. Los también finlandeses Diktonius, épico panteísta, cantor de la clase obrera, y Rabbe Enckell; los suecos B. Sjöberg, F. G. Bengtsson, E. Taube, Bertil Malmberg, J. Edfelt, Olof Lagercrants, Aspenström, Hajertén, etc.

Entre los poetas del grupo de escritores proletarios que comenzaron hacia el año 1929, apadrinados espiritualmente por Walt Whitman, se destacan Artur Lundkvist, uno de los mayores poetas suecos de hoy,

vinculado a la aspiración de crear un estado civil, paraíso utópico del hombre sobre la tierra, y el trotamundos y marinero –hoy académico– Harry Martinson, maestro insuperable de un nuevo lenguaje poético en el que, superada la primera amargura juvenil, de su nomadismo, se entrelazan un indómito espíritu de aventura y una serena alegría de vivir.

Otra de las personalidades más auténticas de la lírica escandinava es Gunnar Ekeföf, de importancia considerable para la joven generación. Influenciado en sus comienzos por el surrealismo francés (*Tarde sobre la tierra*), Rimbaud y Eliot, ha creado después un personalísimo estilo simbólico, barroco, visionario y romántico que fundamenta sus raíces en el substrato más clásico de la lírica sueca. A Ekeföf se le considera el profeta de los jóvenes de ese decenio 1940-1950, momento poético considerado el más importante de toda la lírica europea en lo que va de siglo.

Éstos y otros nombres integran la bella antología de Oreglia, dadores de una poesía, como escribe Quasimodo, viva de humores lingüísticos, de búsqueda de estilos, de situaciones espirituales, de nombres..., y en este sentido, la experiencia lírica y épica suecas puede mirarse en la densa variación de toda la poesía contemporánea y situarse dignamente con los resultados de la propia naturaleza en uno de los primeros puestos de la actual civilización poética del mundo.

ANTÓN RUIZORA

*Östermalmsgatan, 23.*
*Stockholm.*

BIBLIOTECA BREVE

*Camilo José Cela*

# PISANDO LA DUDOSA LUZ DEL DÍA

Este breve libro de poemas, que el propio autor subtitula «poemas de una adolescencia cruel», es, posiblemente, una de las obras primeras del hombre que, pocos años después de haberla escrito, había de situarse de golpe, con *La familia de Pascual Duarte,* en primera línea de los novelistas de nuestra época. Sin embargo —y por esta razón Biblioteca Breve ha querido reeditarlos— esos poemas que un mozo de veinte años escribía en Madrid, durante los días angustiosos de nuestra guerra, se inscriben de lleno en la poética de los jóvenes inquietos de nuestros días, mucho más que obras más recientes, de autores que no han acertado a captar como Camilo José Cela la vena profunda de los temas humanos eternos.

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

PROVENZA, 219 - BARCELONA

*Editorial*

*REVISTA DE OCCIDENTE*

**Bárbara de Braganza, 12. Tel. 231 30 43. MADRID**

## Acaba de publicar:

*LECCIONES DE PSICOLOGÍA* por *Miguel Cruz Hernández*; 480 págs., 150 pts.

Una «Psicología» para todos los interesados pero especialmente orientada hacia los médicos y puesta a la última hora de esta ciencia ejemplar.

*EL HOMBRE PREHISTÓRICO Y LOS ORÍGENES DE LA HUMANIDAD*, por *H. Obermaier, A. García y Bellido* y *L. Pericot;* 7.ª edición, 81 figuras y XLIV láminas, 500 págs., 150 ptas.

El famoso tratado de Obermaier, puesto al día por los prehistoriadores García y Bellido y Pericot.

COLECCIÓN «EL ARQUERO»

*LAS ATLANTIDAS y DEL IMPERIO ROMANO* por *José Ortega y Gasset;* 180 páginas, 40 pesetas.

Se reúnen los ensayos de Ortega sobre historia e historiología, dando un tomo de particular interés en la popular colección de obras sueltas del gran pensador.

*MEDITACIONES DEL QUIJOTE*, por *José Ortega y Gasset;* 6.ª edición, 208 páginas, 40 pesetas.

Nueva edición de uno de los primeros libros de Ortega en donde está en germen toda su filosofía.

**Pídalo en su librería habitual o a la Distribuidora General**
**ALIANZA EDITORIAL, S. A.**
**Mártires Concepcionistas, 11**
**Teléfono 256-59-57**
**Madrid, 6**

# DICCIONARI

## CATALÀ - VALENCIÀ - BALEAR

**Inventario lexicográfico y etimológico de la lengua catalana en todas sus formas antiguas y modernas, dialectales y literarias.**

**Obra iniciada por MN. ANTONIO M.ª ALCOVER**
**Continuada por FRANCISCO DE B. MOLL**
**Con la colaboración de MANUEL SANCHIS GUARNER**
**y de ANA MOLL MARQUÉS**

**Volúmenes disponibles: III, IV, V, VI, VII, VIII y IX, a 650 pts. el volumen.**

**Volumen en prensa: el X.**
**Agotados y por reimprimir: volúmenes I y II.**

**EDITORIAL MOLL: Plaza de España, 86. Palma de Mallorca.**

•

En este *Diccionari* – la obra de lexicografía hispánica más extensa emprendida hasta el presente – se dan reunidos por primera vez, referidos al idioma catalán, los siguientes valores: *Definición* de cada vocablo con sus varios significados ordenados lógicamente y numerados; *localización* de formas y significados según las regiones donde se han recogido; *documentación* a base de textos literarios desde el siglo XII hasta los autores más modernos (Diccionario de Autoridades); *modismos y refranes* explicados; *transcripción fonética* de las voces según la pronunciación de los diversos dialectos; *intensivos* (aumentativos y diminutivos); *sinónimos; etimología* estudiada científicamente; *folklore* y *etnografía,* con especial atención a los aspectos de la cultura popular ya desaparecidos o en vías de desaparición aperos, enseres, danzas, canciones, costumbres, etc.).

***EDITORIAL NOGUER, S. A., notifica la institución de los Premios Internacionales ECON por valor de millón y medio de pesetas.***

**Con ocasión de su décimo aniversario, la editorial alemana ECON ha convocado, en colaboración con otras diez importantes editoriales europeas y norteamericanas, un Concurso internacional para obras de divulgación *(Non fiction books)* dotado con tres premios por un importe total de 100.000 DM (1.500.000 ptas. aproximadamente). El primer premio es de 50.000 DM, el segundo de 30.000 DM y el tercero de 20.000 DM.**

**La obra que obtenga el primer premio será publicada simultáneamente en los países y por los editores que se expresan:**

| | |
|---|---|
| **Alemania:** | **ECON** |
| **Dinamarca:** | **GYLDENDAL** |
| **España y países de lengua española:** | **NOGUER** |
| **Estados Unidos:** | **Mc GRAW-HILL** |
| **Finlandia:** | **OTAVA** |

| | |
|---|---|
| Francia: | HACHETTE |
| Holanda: | GAADE |
| Inglaterra y Commonwealth: | HODDER § STOUGHTON |
| Italia: | GARZANTI |
| Noruega: | GYLDENDAL |
| Suecia: | FORUM |

El jurado que adjudicará estos premios será internacional y estará integrado por los siguientes miembros: Mr. Attenborough (de Hodder § Stoughton, Londres); Dra. Dalai (de Garzanti, Milán); M. Gruénais (de Hachette, París); Sr. Helms (de Forum, Estocolmo); Mr. Kuhn (de Mc Graw-Hill, Nueva York); Dr. Vogel y Sr. Barth von Wehrenalp (de Econ, Düsseldorf).

El tema de la obra deberá estar situado en el ámbito de la ciencia, la economía, la técnica o la cultura y revestir interés internacional. Su base será científica pero ha de estar redactada de forma que interese a un amplio círculo de lectores.

Pueden tomar parte en el Concurso autores de todos los países del mundo.

Los originales en lengua española deberán enviarse a EDITORIAL NOGUER, S. A. (Paseo de Gracia, 98. Barcelona - 8), donde informarán asimismo sobre las bases del Concurso.

El plazo para la admisión de originales finalizará el 31 de octubre de 1961.

OLGA PRJEVALINSKY

# EL SISTEMA ESTÉTICO DE CAMILO JOSÉ CELA

EXPRESIVIDAD Y ESTRUCTURA

*Prólogo de C. J. C.*

**Un volumen de 175 páginas, encuadernado en tela, 95 pts.**

•

EDITORIAL CASTALIA

Colección *La lupa y el escalpelo*, 2

**Pueden hacerse los pedidos a la Administración de**

**PAPELES DE SON ARMADANS,**

**José Villalonga, 87**

**PALMA DE MALLORCA**

*La tradición*

*en las*

*Artes Gráficas*

★

Calatrava, 68. - Tel. 21256
PALMA DE MALLORCA

Galerías
Preciados

Un centro de elegancias
en Madrid

Para señoras, caballeros,
niños, el hogar...

*En Mallorca han escrito páginas memorables:*

JOVELLANOS
GEORGE SAND
J. B. LAURENS
EL ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR DE AUSTRIA
RUBEN DARIO
UNAMUNO
AZORIN
JEAN RICHEPIN
FRANCIS DE MIOMANDRE
EL CONDE DE KEYSERLING
OSWALD SPENGLER
W. B. YEATS
D. H. LAWRENCE
WINSTON CHURCHILL
CRAWFORD FLITCH
JEAN COCTEAU
GERTRUDE STEIN
ROBERT BRASILLACH
GEORGES BERNANOS
ROBERT GRAVES
ALBERT CAMUS
JORGE LUIS BORGES

***Visite Mallorca, el más bello rincón del Mediterráneo***

*s:*

**IA**

*o*

## *Precios de venta y suscripción*

### ESPAÑA

| | |
|---|---|
| N.º I (1.ª edición) . . . . | agotado |
| N.º I (2.ª edición) . . . . | 50 pts. |
| Números II y III . . . . | agotados |
| Números IV al XX . . . . | 50 pts. |
| N.º XXI (edición corriente) . | agotado |
| N.º XXI (edición especial en papel de hilo) . . . . | 1.000 pts. |
| Números XXII al XXXI . . | 50 pts. |
| N.º XXXII-III . . . . . | agotado |
| N.º XXXIII bis . . . . . | 40 pts. |
| Números XXXIV al XXXVI . | 35 pts. |
| N.º XXXVII . . . . . | 60 pts. |
| Números XXXVIII al XLV . | 35 pts. |
| N.º XLV bis . . . . . | 50 pts. |
| Números XLVI al XLVIII . . | 30 pts. |
| N.º XLIX . . . . . | 55 pts. |
| N.º XLIX (edición especial en papel de hilo) . . . . . | 1.000 pts. |
| N.º L . . . . . | 55 pts. |
| Números LI al LIII . . . . | 30 pts. |
| **Suscripción a tres números:** | |
| Edición corriente. . . . | 90 pts. |
| **Suscripción a seis números:** | |
| Edición corriente. . . . | 162 pts. |
| Edición en papel de hilo . | 850 pts. |
| **Suscripción a doce números:** | |
| Edición corriente. . . . | 300 pts. |
| Edición en papel de hilo . | 1.675 pts. |

### EXTRANJERO

| | |
|---|---|
| N.º I (1.ª edición) . . . . | agotado |
| N.º I (2.ª edición) . . . . | 2,00 $ USA |
| Números II y III . . . . . | agotados |
| Números IV al XX . . . . | 2,00 $ USA |
| N.º XXI (edición corriente) . | agotado |
| N.º XXI (edición especial en papel de hilo) . . . . . | 25,00 $ USA |
| Números XXII al XXXI . . | 2,00 $ USA |
| N.º XXXII-III . . . . . | agotado |
| N.º XXXIII bis . . . . . | 1,60 $ USA |
| Números XXXIV al XXXVI. | 1,40 $ USA |
| N.º XXXVII . . . . . | 2,40 $ USA |
| Números XXXVIII al XLV . | 1,40 $ USA |
| N.º XLV bis. . . . . | 2,00 $ USA |
| Números XLVI al XLVIII. . | 1,20 $ USA |
| N.º XLIX . . . . . | 2,00 $ USA |
| N.º XLIX (edición especial en papel de hilo) . . . . . | 25,00 $ USA |
| N.º L . . . . . | 2,00 $ USA |
| Números LI al LIII . . . . | 1,20 $ USA |
| **Suscripción a tres números** | |
| Edición corriente . . . | 2,90 $ USA |
| **Suscripción a doce números:** | |
| Edición corriente . . . | 9,60 $ USA |
| Edición en papel de hilo. | 50,00 $ USA |

*Nota.* – No se admiten suscripciones a la edición corriente más que a partir del n.º XXXIV, enero de 1959. No se venden sueltos los ejemplares de la edición en papel de hilo – a excepción de los de la tirada especial de los núms. XXI y XLIX –, ni se admiten para ella suscripciones sino a partir del n.º XI.

---

Todos los textos aparecidos en PAPELES DE SON ARMADANS son inéditos, salvo que lleven expresa indicación en contrario.

Queda prohibida su reproducción total o parcial, sin citar su origen.

*Número XLIX de*

*PAPELES DE SON ARMADANS*

***Extraordinario dedicado a***

**Tirada especial de cincuenta ejemplares en papel de hilo, numerados del LI al C y firmados a la cera por el pintor.**

**Precio del ejemplar: 1.000 pts.**

1003